terisch höher stehende Lektüre einer kleinen gebildeten Schicht. Wenn sich die Theaterwissenschaft mit oft literarisch wertlosen Theaterabenden beschäftigen muß, weil sie Zeitsymptom sind, so müßte man gegenüber der jeweiligen Tagesware, die oft gar nicht oder verspätet ihre Druckgestalt gewinnt, tolerant sein wie Goethe: neue Stücke sah er nur darauf hin an, ob er sie könne spielen lassen, und es war ihm wichtig, daß man ein Stück öfter geben könne. So wurde er als Weimarer Theaterleiter erstaunlich duldsam gegenüber der Tagesware, wie nach ihm auch Immermann in Düsseldorf.

AUGUST LANGEN

ZUR LICHTSYMBOLIK DER DEUTSCHEN ROMANTIK

Die Auffassung der Dichtung als symbolische Kunst scheint ihre Wurzeln im Irrationalismus des 18. Jahrhunderts zu haben, einer ihrer wesentlichen Begründer ist Johann Georg Hamann.[1] Der Kern seiner Sprachtheorie ist das Begreifen der Schöpfung in allen ihren Einzelheiten als der symbolischen Sprache Gottes. Der Mensch als Kreatur vermag das Wesen der Dinge nicht unmittelbar zu erkennen, sondern nur mittelbar im sinnlichen Gleichnis zu erfassen. Daher spricht Gott zu ihm in Bildern. Symbolische Sprache Gottes sind die Heilige Schrift, Natur und Menschheitsge-

---

Vorbemerkung: Das Thema der vorliegenden Arbeit ist im Zusammenhang noch nicht behandelt worden, und auch die Erwähnungen einzelner Punkte sind in der umfangreichen Romantikliteratur viel seltener, als man erwarten sollte. Die wichtigste Vorarbeit zur Romantik selbst ist HELMUT REHDERS Buch über „Die Philosophie der unendlichen Landschaft“ (vgl. unten, Anm. 13). Es beschränkt sich aber, seiner Zielsetzung entsprechend, auf die theoretischen Zeugnisse und geht auf die dichterischen Symbole nicht ein. So beruht unsere Studie fast ausschließlich auf den Quellen, über die die folgenden Anmerkungen unterrichten. Der Kenner wird die eigenen Forschungen des Verfassers von gelegentlichen Berührungen mit Vorarbeiten leicht scheiden können. Zum weiteren Umkreis des Themas vgl. jetzt den tiefschürfenden Aufsatz von HERMANN PONGS: Lichtsymbolik in der deutschen Dichtung seit der Renaissance (Studium Generale, 13, 1960, S. 628–646, 682–706, 707–731). Er behandelt nach bedeutsamen grundsätzlichen Erörterungen von historischen Erscheinungen vor allem die Barockzeit (bes. Jakob Böhme und Angelus Silesius), sodann Schiller und sehr ausführlich Goethe, aus der neuesten Zeit Kafka und Brecht, geht aber auf die Romantik nicht ein. An derselben Stelle (Studium Generale 13, 1960) finden sich ferner zwei wichtige Abhandlungen zur außerdichterischen Vorgeschichte des Themas, und zwar JOSEF KOCH: Über die Lichtsymbolik im Bereich der Philosophie und der Mystik des Mittelalters (aaO, S. 653–669), und K. GOLDHAMMER: Lichtsymbolik in philosophischer Weltanschauung, Mystik und Theosophie vom 15. bis zum 17. Jahrhundert (ebd. S. 670–681).

[1] Johann Georg Hamann: Sämtliche Werke, histor.-kritische Ausgabe, ed. JOSEF NADLER, Wien 1949 ff., Brocken: I, 308, Aesthetica in nuce: II, 197.

schichte. „*Das Buch der Natur und der Geschichte*", schreibt Hamann 1758 in den ‚Brocken', „*sind nichts als Chiffern, verborgene Zeichen, die eben den Schlüssel nötig haben, der die Heilige Schrift auslegt und die Absicht ihrer Eingebung ist.*"

Nach Analogie dieser göttlichen Hieroglyphensprache begreift Hamann die menschliche Rede. Sie ist ihrem Ursprung nach „*sinnlich und figürlich*", „*in Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit.*" So ist auch die menschliche Sprache Symbol für das uns verhüllte Wesen der Dinge. Poesie, die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, ist Hieroglyphenkunst, symbolische Darstellung der Welt, ihrem Wesen nach Metaphorik, Setzen eines sinnlichen Zeichens für ein sonst Unaussprechliches.

Die deutsche Romantik, so sehr sie sich von Hamanns pietistisch gefärbtem Christentum unterschied, ist ihm in diesem Punkte verwandt. Auch sie glaubt an symbolische Kunst. Alle Dinge der uns umgebenden Welt, vor allem der Natur, sind heilige Zeichen einer höheren Wirklichkeit, und alle Kunst kann sich nur durch diese Hieroglyphen aussprechen. So hat August Wilhelm Schlegel im ersten Teil seiner programmatischen Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst im Anschluß an die Philosophie Schellings das Wesen aller Kunst als Symbolik bestimmt[2]: „*Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen ... Dichten ... ist nichts andres als ein ewiges symbolisiren*".

In demselben Sinne sieht Ludwig Uhland in seinem 1807 geschriebenen Aufsatz ‚Über das Romantische' Symbolik als das Charakteristische dieser Kunst:[3] das „*Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen ist das Romantische.*" Und der Graf Loeben bekräftigt in den Aphorismen seiner ‚Lotosblätter':[4] „*Die Symbolik der Welt, die große Hieroglyphensprache der uns umgebenden Dinge und Ereignisse, gewinnt für uns immer höhere Bedeutung ... Das Äußere ist das Symbol des Zustands des Inneren. Also ist die gegenwärtige Welt das Symbol der mit ihr vereinten Geisterwelt.*"

Schon das Material der Wortkunst, die Sprache, so führt Schlegel[5] aus, trägt diesen symbolischen Charakter. Das Wesen der poetischen Sprache ist Bildlichkeit: „*Alle Dinge stehen in Beziehungen auf einander, alles bedeutet*

[2] August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Teil 1–3, ed. Jakob Minor, Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Nr. 17–19, Heilbronn 1884, I, 90 f.

[3] Ludwig Uhland: Über das Romantische. Werke, ed. Adalbert Silbermann, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J. (Bong), Teil 1, S. XVI.

[4] Otto Heinrich Graf von Loeben: Lotosblätter. Fragmente von Isidorus. Zwei Teile, Bamberg und Leipzig 1817, II, 201 ff.

[5] A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen (s. oben), I, 261 f., 292.

daher alles, jeder Theil des Universums spiegelt das Ganze." Das sprachliche Bild, die Metapher, ist also in ihrer Verschmelzung von Sinnlichem und Geistigem, in ihrer Identität von Zeichen und Bezeichnetem eine Urform symbolischer Kunst.

Die nähere Bestimmung des romantischen Symbolbegriffs ist eine Sonderaufgabe, die hier nicht gelöst werden kann. Sie müßte die gesamte romantische Ästhetik und Sprachphilosophie berücksichtigen, würde aber zu unserem Thema unmittelbar kaum etwas beitragen, weil alle diese Gedankengänge sich ausschließlich im Bereich der allgemeinen Spekulation bewegen, jedoch nicht die Einzelheiten der dichterischen Verwirklichung einbeziehen, auf die es uns hier ankommt.

Wir fassen daher im folgenden den Begriff des Symbols im weitesten Sinne, der jedes Setzen eines sinnlichen Zeichens für eine mitgemeinte geistige Bedeutung umgreift, wobei Art und Grad, Bewußtheit oder Unbewußtheit dieser Sinnbildlichkeit naturgemäß sehr verschieden sind und nur vom Einzelfall aus untersucht werden können. Die Frage, ob und wieweit man in diesen Einzelfällen symbolischen Bezug annehmen darf, wird dabei oft schwer zu entscheiden sein und zuweilen dem subjektiven Ermessen des Lesers überlassen bleiben.

Entsprechend dem Kunstwillen der Romantiker, wie er sich schon in den oben angeführten Zitaten ausspricht, wird man aber in dieser Annahme grundsätzlich weiter gehen dürfen als in anderen Epochen der deutschen Dichtungsgeschichte, und vielleicht kann man dabei auch an Goethes Wort aus seinen ‚Maximen und Reflexionen'[5a] erinnern, das im Gegensatz zum allegorischen Verfahren eben das Unbewußte der echten Symbolik betont: „*Sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Alllgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.*" –

Ist also Symbolik das Wesen romantischer Kunst, so steht unter den Quellen für eine solche Hieroglyphensprache die Natur an erster Stelle. Sie ist die eigentliche Heldin der romantischen Poesie, die ursprünglichste, gewaltigste und rätselvollste Macht, die dem Menschen gegenübertritt. Mensch und Natur, das sprechen Novalis, G. H. von Schubert, E. T. A. Hoffmann und andere aus, waren in der Urzeit des menschlichen Geschlechts, im „*goldenen Zeitalter*" der Menschheit, eins. Der Mensch hat diese ursprüngliche Einheit verloren, in Sehnsucht strebt er nach dem seligen Zustande der Ver-

[5a] Goethe: Maximen und Reflexionen, ed. Max Hecker, Schriften der Goethe-Gesellschaft, 21. Band, Weimar 1907, Nr. 279.

schmelzung zurück. Der *„Eingeweihte“*, der Dichter ist es, welcher die Sprache der Natur versteht und ihre heiligen Zeichen, ihre Chiffernschrift zu deuten vermag. Dies ist der Sinn von Hardenbergs naturphilosophischem Roman ‚Die Lehrlinge zu Sais‘, von Schuberts Betrachtungen seiner ‚Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft‘ und der poetischen Mythen in Hoffmanns ‚Goldenem Topf‘ oder etwa der Erzählung ‚Die Automate‘.

Auf die Natur als Quelle der romantischen Poesie verweist auch Friedrich Schlegels ‚Rede über die Mythologie‘[6] in seinem ‚Gespräch über die Poesie‘. *„Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich“*, heißt es da, und eine solche mythologische romantische Dichtung kann nichts anderes sein *„als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Phantasie und Liebe“*. Auch A. W. Schlegel spricht in seinen Berliner Vorlesungen[7] von den Möglichkeiten einer solchen symbolischen Naturmythologie. Im Anschluß an Friedrichs Gedanken empfiehlt er den möglichst zu erweiternden *„Gebrauch der mythischen Physik in der Poesie“* eben wegen ihrer *„Vieldeutigkeit der Symbole“*.

Unter der Fülle dieser möglichen Natursymbole kommt dem Licht eine besondere Bedeutung zu. Es ist ein Urphänomen und als solches Ursymbol der Religionen und Mythologien, der Dichtung und Literatur fast aller Zeiten und Völker, es bietet sich vor allem an als Sinnbild des Überirdischen und Transzendenten in jeder Form. Bei einer dichterischen Bewegung, die wie die Romantik einen im weitesten Sinne religiösen Grundcharakter trägt, dürfen wir daher von vornherein erwarten, daß in ihrer Kunst die Lichtsymbolik eine hervorragende Rolle spielt. Eine ausführliche Darstellung aller Ausprägungen dieser sinnbildlichen Kunst ist auf dem hier zur Verfügung stehenden begrenzten Raum nicht möglich. Wir beschränken uns daher im folgenden auf einige uns wesentlich erscheinende Seiten dieses Symbolkomplexes und behalten uns eine breitere Darstellung vor.

Ursprünge und Vorgeschichte der Lichtsymbolik führen, wie oben angedeutet, in älteste Zeiten zurück. Lichtvorstellungen und der Gegensatz von Licht und Finsternis zählen zum festen Bestand der Mythologie zahlreicher Völker, innerhalb der abendländischen Entwicklung in der griechischen Antike ebenso wie im Germanentum. Vielleicht hat die nordische Götterlehre diesen Komplex besonders stark entwickelt, man denke an die Sagen von Balders Tod in der jüngeren Edda, an die Vorstellungen von der flammen-

[6] Friedrich Schlegel: Rede über die Mythologie. In: Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Romantik, Bd. 3, Kunstanschauung der Frühromantik, ed. ANDREAS MÜLLER, Leipzig 1931, S. 185, 188.

[7] A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen, I, 354f.

den Burg der Götter, dem Kampf zwischen Walhall und Nebelheim, Asen und Alben und dem Weltende der Götterdämmerung.

Von zentraler Bedeutung für die abendländische und deutsche Dichtung ist die Bildlichkeit des Lichtes im Christentum. Sie durchzieht in mannigfaltigen Abwandlungen das Alte wie das Neue Testament. Licht ist das Wesen Gottes, Licht ist sein Kleid, so heißt es in den Psalmen[7a] und, breiter ausgeführt, in der gnostischen Schrift ‚Pistis Sophia‘,[8] Christus ist das Licht der Welt – die Vorstellungen und Bilder sind vielfältig verzweigt.

Die Dichtung des deutschen Mittelalters knüpft an diese Überlieferung an. So wird z. B. das alte apokalyptische Motiv der Stadt Gottes mit solchen Lichtvorstellungen überreich geschmückt, von dem frühmittelalterlichen Gedicht ‚Himmel und Hölle‘ bis zur Epigonendichtung des Rudolf von Ems. Sehr kennzeichnend sind auch die Architekturphantasien des Mittelalters,[9] vor allem die Schilderung des Gralstempels im Jüngeren Titurel, die der Spätromantiker Sulpiz Boisserée wiederentdeckt und in einer Abhandlung der Münchener Akademie[10] interpretiert hat. Hier vereinigt sich das gotische Raumerlebnis der, mit Eichendorffs Wort, *„himmelwärts pfeilernden“* Gewölbe mit einer Lichtmystik von unerhörtem Glanz: Wände und Strebepfeiler dieses Gralstempels sind in Glanz und Funkeln aufgelöst und leuchten als Sinnbilder des Göttlichen.

Ein Hauptträger der mittelalterlichen Lichtvorstellungen ist naturgemäß die Mystik, in der viel älteres Gut zusammenfließt. Die überreiche Lichtmetaphorik dieser Bewegung – man vergleiche nur die keineswegs vollständige Liste bei GRETE LÜERS[11] – setzt das Licht teils als Bild Gottes, teils der Seele, teils der Unio mystica. Auch die autobiographischen Zeugnisse der Mystik, beispielhaft etwa Seuse, sprechen von diesem Lichterlebnis.

Die mystischen Strömungen der späteren Jahrhunderte bis zum Barock und schließlich der deutsche Pietismus in seinen verschiedenen Ausprägun-

[7a] Vgl. AUGUSTINUS GIERLICH: Der Lichtgedanke in den Psalmen. Freiburg i. Br., 1940.

[8] Vgl. HANS LEISEGANG: Die Gnosis, Kröners Taschenausgaben, Bd. 32, Leipzig 1924, S. 350ff. und Register.

[9] Vgl. u. a. HEINRICH LICHTENBERG: Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung, Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, ed. JULIUS SCHWIETERING, Heft 4, Münster 1931.

[10] SULPIZ BOISSERÉE: Über die Beschreibung des Tempels des heiligen Grales in dem Heldengedicht Titurel, Kapitel 3. Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Erster Band, München 1835, S. 307–392. Text der Abhandlung S. 309–334, darauf folgt modernisierter Abdruck der Quelle.

[11] GRETE LÜERS: Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg, München 1926, S. 213ff.

gen und den entsprechenden religiösen Bewegungen der Nachbarländer schöpfen aus mystischen Quellen. In Selbstzeugnissen, Erbauungsliteratur und Lieddichtung der Stillen im Lande ist die Lichtmetaphorik reich entwickelt, in den Lebensläufen ist der *„Durchbruch zum Licht"* die entscheidende Situation. So berichtet die Selbstbiographie des niederländischen Bauern Hemme Hayen:[12] *„Den Morgen im Jahr 1666. den 4. Febr. eben vor Tag / wurde ich durch die Krafft dieses Lichts aufgewecket / und... hatte alsda eine übernatürliche / gantz unaussprechliche / und wol aufs höchst übermenschliche / himmlische Süssigkeit in meiner Seele / und eine Gemeinschafft mit dem allgemeinen Wesen / so daß ich durch den Überfluß von dieser Freude laut aufschrye / und mich darvon nicht enthalten konte."* Eine solche Stelle darf typische Bedeutung beanspruchen; in ähnlicher Weise durchzieht die Bildlichkeit von Licht und Finsternis das gesamte Schrifttum der Sekten.

Im 18. Jahrhundert hat zunächst die Literatur der Aufklärung eine stark entwickelte Lichtmetaphorik aufzuweisen, die sich aber ausschließlich auf die Entwicklung des rationalen Denkens bezieht und somit zum Kunstwillen der Romantik keine Verbindung hat. Schon das Schlagwort *„Aufklärung"* selbst ist ja eine solche Lichtmetapher; der Philosoph Christian Wolff wählte als Titelkupfer seiner Werke gern die aufgehende Sonne, und noch Daniel Chodowiecki versinnlichte den Begriff auf ähnliche Weise. Auch sonst ist im 18. Jahrhundert die Sprachbildlichkeit von Licht und Finsternis auf derselben gedanklichen Grundlage sehr verbreitet, ohne daß an irgendeiner Stelle die Möglichkeit zu symbolischer Vertiefung bestünde.[12a]

Ein völlig neuer Ansatz erwuchs erst auf dem Boden des Irrationalismus. Am Anfang dieser im engeren Sinne vorromantischen Entwicklung steht die Stimme Herders.[13] Sein Ausgangspunkt ist die Deutung der biblischen Schöpfungsgeschichte, und auch hier war Hamann der erste Anreger; denn in seiner ‚Aesthetica in nuce'[14] hatte er auf diese Ursymbolik hingewiesen: *„Der erste Ausbruch der Schöpfung, und der erste Eindruck ihres Geschichtschreibers; – die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht! Hiemit fängt sich die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an."*

[12] Johann Henrich Reitz: Historie der Wiedergebohrnen ..., 5. Teil, Berleburg 1726, S. 175.

[12a] Vgl. A. Langen: Der deutsche Wortschatz des 18. Jahrhunderts, in: Deutsche Wortgeschichte, hrsg. von F. Maurer und F. Stroh, 2. Aufl. 1958, 2. Bd., S. 44 ff.

[13] Helmut Rehder: Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung. DVjs., Buchreihe, 19. Band, Halle 1932. Behandelt, wie oben erwähnt, die theoretischen Aussagen, vgl. u. a. 48 f., 72, 75 f., 99, 116, 119, 135, 156 ff. und passim.

[14] Hamann: Aesthetica in nuce, Werke, ed. Nadler, II, 197.

Herder nimmt diesen Hinweis auf in seiner Auslegung der ‚Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts',[15] die in seinen stürmischen Bückeburger Jahren, 1774, entstand. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß in dieser Deutung der Genesis ein persönliches Bekenntnis des Verfassers mitschwingt, sein Erlebnis nordischer Natur auf der Seefahrt von Riga nach Nantes und sein Schiffbruch vor der niederländischen Küste, die Situation, da er, wie es im Ossian-Aufsatz heißt, *„auf scheiterndem Schiffe, das kein Sturm und keine Flut mehr bewegte, mit Meer bespült, und mit Mitternachtswind umschauert, Fingal las und Morgen hoffte."* Vielleicht erwuchs aus dieser inbrünstigen Lichtsehnsucht des „Hyperboräers" das Pathos seiner Interpretation des Schöpfungsvorgangs, die Vorhaltspannung des Harrens vor Sonnenaufgang, die später zu einem Lieblingsmotiv der Romantik wurde, das große Crescendo und endlich der jubelnde Ausbruch der Erscheinung des Lichts mit seiner ständigen Wiederholung der Schöpfungsworte: *„Es werde Licht. Und's ward Licht."* Die musikalische Parallele dazu ist die Vertonung dieser Worte in Haydns Schöpfung (Erstaufführung 1798), deren Text übrigens auf Milton beruht und in der die Erschaffung des Lichtes einen Höhepunkt darstellt.

Die Ursprünge solcher Lichtvorstellungen sieht Herder freilich nicht in der mosaischen Urkunde; die Bibel ist ihm nur der letzte Ausläufer einer weit älteren Lichtreligion vor allem persischen Ursprungs, aus deren Trümmern Moses seinen Bericht geformt habe. Was Mystik und Pietismus auf dem Gebiet des Seelischen als *„das innere Licht"* beschrieben hatten, das wird bei ihm zum gewaltigen Naturmythus, der erste große Ausdruck eines vielleicht spezifisch nordischen Naturempfindens, fast ohne Vorgänger, wenn man nicht den Hymnus auf das Licht in Miltons Verlorenem Paradies[16] als solchen werten will.

Es ist sehr bezeichnend für die geistige Situation der Epoche, daß wenige Jahre nach dieser Schrift Herders die Prosadichtung der Geniezeit dasselbe Motiv aufgreift. Im Jahre 1778 schreibt der Malerdichter Friedrich Müller seine biblische Idylle ‚Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte'.[17] Eine Ursprungsdichtung also im Sinne der Stürmer und Dränger, Umdeutung der biblischen Poesien früherer Jahre aus dem Lebensgefühl der Genies. Anfang der Welt und Anfang der Menschheit, *„Erstlingsparadieseswonne"* wird

[15] Herder: Älteste Urkunde, Werke, Suphan, VI, 440.

[16] Milton: Verlorenes Paradies, Anfang des dritten Buches.

[17] Friedrich (Maler) Müller: Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte. Sturm

hier geschildert mit jenem Streben der Stürmer und Dränger zurück zum Ältesten und Uranfänglichen, zum Mythos: Der erste Mensch, erlebt seinen ersten Schöpfungstag, den ersten Sonnenaufgang, Urerlebnis des Lichtes, Überwältigtwerden durch das göttliche Gestirn: *„O Anblick über alle Maßen, Sinnverwirrung mir, Zwang zu stummen heißen Tränen, als ich zum erstenmal über mir die Sonne aufsteigen sah ... hingezückt, mir selbst verloren, sah ich nichts als sie, ihn, den neuen Engel über mir, den Gott, Weltentzücker! – Ich flog mit Blicken zu ihm hin, umfaßt ihn, hielt ihn, erschrack und konnte mich doch nicht loswinden vom zu süßen, seligen Wunder ... Licht, das mich umschwebt, mich umfing, meine Seele entzündet, meine Sinne erleuchtet zum hohen Bildnis dessen, der die Erde, die Himmel gemacht, der den Kloß zum Menschen beseelet"*. Die aufklärerische ‚Ehre Gottes aus der Natur', Gellerts *„Sie kömmt und leuchtet und lacht uns von ferne"*, ist hier zum stürmischen Ursprungserlebnis der jungen Generation gesteigert. Solche Stellen weisen vor auf die Sonnenaufgangsschilderungen in der Dichtung Jean Pauls und seiner Zeitgenossen.

Die Romantik hat diesen großen Auftakt des deutschen Irrationalismus in theoretischer Spekulation, Dichtung und malerischer Gestaltung vielfältig aufgenommen, wobei Herders Einfluß zum Teil, etwa bei Ph. O. Runge, deutlich sichtbar bleibt.[17a] Die Rolle des Lichtes in der romantischen Naturphilosophie liegt außerhalb unseres engeren Themas und kann daher hier nur gestreift werden.

In Schellings dualistischem Weltbild ist Licht als Gegensatz zur Materie das Göttliche in der Natur, hier erscheint das Unendliche schon in dieser Welt, das *„Lichtwesen"* bedeutet ihm die in allem Seienden gegenwärtige Weltseele selbst.

Auf ihn stützt sich wiederum August Wilhelm Schlegel. In seinen Berliner Vorlesungen[18] faßt er das Licht als *„ein ewiges Selbsterkennen der Natur, die uns dadurch gleichsam schon in der Sinnenwelt den Wink zum Idealismus, zur Einsicht in ihre durchgängige Geistigkeit, giebt"*, *„die göttliche Sprache der Sonnen und der übrigen Himmelskörper unter einander"*. So ist ihm das Licht das alles beseelende sichtbarste Symbol des Universums, und seine Darstellung ein Hauptproblem der Landschaftsmalerei.

und Drang. Dichtungen aus der Geniezeit, hrsgg. von Karl Freye, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart (Bong) o. J., III, 35.

[17a] Über die von Rehder nicht erwähnte Wirkung der „Ältesten Urkunde" auf den Vorromantiker Karl Philipp Moritz vgl. August Langen: K. Ph. Moritz' Weg zur symbolischen Dichtung, ZfdPh. 81, 1962, S. 403 ff.

[18] A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen, I, 191.

Friedrich Schlegel[19] hat ähnliche Gedanken in poetischer Form ausgesprochen, und zwar in seiner ‚Romanze vom Licht' (später in den Gesammelten Werken ‚Rückkehr zum Licht' benannt), die 1802 in A. W. Schlegels und Tiecks Musenalmanach erschien, wie der Zyklus ‚Abendröte' eines der für die geplante Fortsetzung der ‚Lucinde' bestimmten Bruchstücke naturphilosophischer Lehrdichtung, die seinen oben erwähnten Hinweis auf die Benutzung der Ergebnisse zeitgenössischer Physik und Naturwissenschaft in der ‚Rede über die Mythologie' verwirklichen sollten. Adolf Huber hat in seinem Aufsatz[20] den Zusammenhang dieser fünfzig Verse mit den philosophischen Gedanken Schellings und auch mit der Mystik Jakob Böhmes erwiesen. Das Thema ist die Liebesvereinigung von Äther und Erde, Licht und Materie. Das *„heil'ge Licht der heil'gen Sonne"* dringt hernieder, *„um die große Braut zu fahn"*, die ihm sehnsüchtig entgegendrängt. Seine göttliche Kraft erweckt alles Leben in Pflanzen, Tieren und Metallen. Der Mensch hat an beiden Elementen Anteil: *„In dem Antlitz glänzt die Erde / Und zur Sonne will die That."* Alles Leben, alle *„Gestalt"* auf Erden ist so *„Abglanz"* der Sonne; Licht und die kosmische Kraft der Liebe sind eins. Das Licht aber gedenkt der göttlichen *„Heimat"* und kehrt zur Sonne zurück. In seinen späteren philosophischen Vorlesungen hat Friedrich Schlegel diesen Hymnus auf das Licht als Thema nochmals aufgenommen.[21]

Auch Novalis ordnet sich in diese Zusammenhänge ein. Er plant längere Zeit einen ‚Traktat vom Lichte',[22] und seine ‚Hymnen an die Nacht' setzen ein mit der Anrufung dieser himmlischen Macht:[23] *„Welcher Lebendige, Sinnbegabte, liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das allerfreuliche Licht"*. Gestirne, Steine und Pflanzen, Tier und Mensch leben aus ihm. *„Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. – Seine Ge-*

[19] Friedrich Schlegel: Romanze vom Licht. Musenalmanach für das Jahr 1802. Hrsgg. von A. W. Schlegel und L. Tieck. Tübingen 1802, S. 254 ff. Vgl. Krit. Ausgabe, ed. Ernst Behler, Bd. 5, Dichtungen, ed. Hans Eichner, 1962, S. 154–156.

[20] Adolf Huber: Friedrich Schlegels „Romanze vom Licht". In: Festschrift des Deutschen Akademischen Philologen-Vereins in Graz. Ausgegeben zur zwanzigsten Stiftungsfeier im Sommersemester 1896. Graz 1896, S. 99–108.

[21] Vgl. Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. 3. Aufl., München 1928, S. 124, 148 f.

[22] Vgl. Brief Hardenbergs an Friedrich Schlegel vom 26. Dezember 1797. In: Friedrich Schlegel und Novalis. Biographie einer romantischen Freundschaft in ihren Briefen, hrsgg. von Max Preitz. Darmstadt 1957, S. 109.

[23] Novalis: Hymnen an die Nacht. Schriften, ed. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl. Darmstadt 1960 ff., I, 131.

genwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt." Die Zusammenhänge dieser Stelle mit den Gedanken Schellings und der Brüder Schlegel liegen offen zutage.

Noch in einer anderen Weise erscheint bei Hardenberg wie auch bei Runge und anderen die Lichtthematik. Das immaterielle, entkörperlichte Licht wird zum Sinnbild der Transzendenz. Die Hintergründigkeit und Symbolhaftigkeit der Dinge erscheint in der Sinnenwelt als Transparentwerden. „*Die Außenwelt wird durchsichtig*", heißt es in den ‚Lehrlingen zu Sais",[24] und auch im zweiten Teil des ‚Ofterdingen' kehrt diese Transparenz der Sinnenwelt als dichterisches Motiv wieder.

Der Graf Loeben hat in seinem Roman ‚Guido',[25] jener bis zur ungewollten Parodie übersteigerten Nachahmung des ‚Ofterdingen', auch diese Symbolik des Durchsichtigwerdens der Welt im wörtlichen Sinne aufgenommen: „*Die ganze Landschaft lag wie ein unendlich durchscheinender Felsen mit tausend Gnadentüren um die Liebenden her. Durch die Türen sahen sie in den Zug der Wolken, in den Berg, in den aufgrünenden Erdboden, in das Wasserelement, in die Kapellen voll Edelstein und übermütigen Blitzen hinein. Es war ein Wogen im Golde, ein Dursten und Trinken in den Wolken, ein Fliehen und Nahen, daß sie sich nicht zu lassen wußten. Hinter ihnen die Ferne, in goldgelbe Nebel getaucht, vor ihnen die Bläue, die süße Röte, die treue Liebe.*" –

Eine besondere Rolle spielt das Thema des Lichtes und seiner Symbolik naturgemäß in Theorie und Kunstübung der Landschaftsmalerei.[25a] Das allmähliche Hervortreten dieses Zweiges der bildenden Künste ist auch eine vorromantische Entwicklung, welche die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts durchzieht. Langsam erobert sich die Landschaft ihren Platz neben der Historienmalerei, der traditionsgemäß der höhere Rang zugebilligt wird. Noch in J. G. Sultzers zusammenfassendem Artikel in seiner ‚Theorie der schönen Künste'[26] ist diese ältere Meinung vorherrschend; die Wirkungen der „leblosen Natur" auf das menschliche Gemüt werden zwar anerkannt, ihre malerische Darstellung aber im Grunde erst durch die Staffage, „*eine wohlausgesuchte Handlung aus dem sittlichen Leben*", „*den besten historischen Gemälden*" gleichwertig. Ebenso beschränkt sich Sulzers Behandlung des Lichtes in der Landschaft im wesentlichen auf rein technisches Räsonnement, und Gessners bekannter ‚Brief über die Landschaftsmalerei' vom Jahre 1770 dringt hier nicht tiefer. Auch die Geschichte der Gartenkunst gehört in diese vorbereitende Entwicklung hinein. Hirschfelds repräsentative ‚Theorie der Gartenkunst' (1779–1785) kennt schon Ansätze zu einer symbolischen Gestaltung der Natur, und später hat Schiller in seiner Rezension des Cottaschen ‚Taschenkalenders auf das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde'[27] ähnliche Gedanken in vertiefter Form entwickelt.

[24] Novalis: Lehrlinge zu Sais. Schriften, ed. Kluckhohn-Samuel, 2. Aufl. 1960, I, 97.

[25] Otto Heinrich Graf von Loeben: Guido. Von Isidorus Orientalis. Mannheim 1808, S. 325 f.

[25a] Für die kunstwissenschaftlichen Fragen vgl. vor allem Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, mit reichem Literaturverzeichnis.

[26] Johann George Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Neue vermehrte Auflage, Leipzig 1786, III, 128 ff., 201 ff.

Mit dem Problem des Lichtes in der Landschaft beschäftigen sich im Sturm und Drang vor allem Goethes Freund J. H. Merck in einem 1777 in Wielands ‚Teutschem Merkur' veröffentlichten Aufsatz ‚Über die Landschafts-Mahlerey'[28] und Wilhelm Heinse in seinem Malerroman ‚Ardinghello' (1787). Beide wenden dieser für die Romantik so zentralen Frage ihre besondere Aufmerksamkeit zu, beide aber meinen noch keine Lichtsymbolik.

Der echte Maler, so sagt Merck, muß „*in ewigen Träumen von Helldunkel*" leben; alle „*Gespenstererscheinungen von Streiflichtern und Schlagschatten anstaunen*" oder die Dämmerung beobachten, „*die so alles, was von Licht und Schatten zerstreuet war, in einen Bündel bindet*". So steht in diesem Aufsatz die Wiedergabe der Lichtreize im Mittelpunkt.

Ähnlich ist es in einer oft angeführten Stelle des ‚Ardinghello'[29]. Der Künstler solle „*ein ganzes Jahr nichts als Lüfte, und besonders Sonnenuntergänge*" malen, die „*unendliche Melodien von Licht und Dunkel, und Wolkenformen und heiterem Blau! es ist die Poesie der Natur.*" Ein Seitenstück zu solchen theoretischen Aussagen bilden manche Landschaftsstudien aus Heinses Tagebüchern, die häufig atmosphärische Beobachtungen von Licht, Luft und Farbe mit einer in der Zeit unerhörten Feinheit und Differenzierung der Ausdrucksmittel festhalten. Noch geht es nicht um symbolische Vertiefung, aber das Licht in der Landschaft ist zum Hauptproblem geworden.

In diesem Zusammenhang der Darstellung des Atmosphärischen wird im Sturm und Drang, in Klassik und Romantik und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein immer wieder der Name eines Malers mit fast inbrünstiger Begeisterung genannt, dessen Bilder eben solche Verzauberung südlichen

[27] Schiller: Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795, erschienen in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung 1794. Cottasche Säkularausgabe, XV, 271 ff.

[28] Johann Heinrich Merck: Ueber die Landschaft-Mahlerey, an den Herausgeber des Teutschen Merkurs. Schriften und Briefwechsel, ed. Kurt Wolff, Leipzig 1909, I, 182 f.

[29] ed. Carl Schüddekopf, 4. Auflage, Leipzig 1924, S. 205.

Lichtes gestalten: Claude Lorrain. Was an seinen Gemälden hervorgehoben und bewundert wird, das sind Duft, Glanz und Schimmer seiner Hintergründe. Herder ruft ihn an, wenn er in der ‚Ältesten Urkunde‘ das Wunder des Lichtes am ersten Schöpfungstage beschreibt, er sieht bei ihm *„Himmelweite, von Aurora gesponnen“*. Für Goethe ist der verschwimmende Duft seiner Fernen die Verkörperung des Urphänomens der „durchscheinenden Trübe“.[29a] In der Frühromantik betont August Wilhelm Schlegels Gespräch ‚Die Gemälde‘ in der Beschreibung seiner Landschaft mit Acis und Galathea den *„reinen Glanz“* und den *„durchsichtigen Schleier“* der Luft, und noch C. G. Carus' Betrachtungen von Claudes Bildern auf der Spätstufe von 1867 kreisen ebenso um das Problem der Lichtgestaltung wie Jakob Burckhardt, dessen Sonett auf Claude *„jenen weichen Nachmittagsduft auf fernen Meeren“* bewundert.

In diesem Rahmen stehen Theorie und Kunstübung der romantischen Landschaftsmalerei, vor allem das Werk des frühverstorbenen Philipp Otto Runge. Er tritt in seinen hinterlassenen Briefen und Aufzeichnungen entschieden für die Landschaft als den eigentlichen und einzigen Gegenstand der neuen Kunst ein, er fordert zweitens ebenso bewußt die symbolische Landschaft auf religiöser Grundlage, er rückt drittens innerhalb der möglichen Naturmotive die Lichtsymbolik in den Mittelpunkt seines Schaffens.

Die Kunst der Vergangenheit, so führt Runge aus[30] kann nicht weitergeführt werden, der Gegenstand der neuen Kunst aber ist die Landschaft: *„Es drängt sich alles zur Landschaft . . . Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten“*.

Diese neue Landschaftsmalerei aber muß symbolisch sein: *„Es hat noch keinen Landschafter gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte, der Allegorien und deutliche schöne Gedanken in eine Landschaft gebracht hätte . . . Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme?“*

So entwickelt Runge die Idee einer religiös unterbauten symbolischen Landschaftsmalerei, er sucht nach *„Symbolen unsrer Gedanken über große Kräfte der Welt“*, *„Symbolen von Gottes Kräften“*, und findet sie in der Sinnbildlichkeit von Licht und Farbe. Runge hat Herder gelesen, er ist durch seinen Freund Tieck auf Jakob Böhme verwiesen worden, und so ist das göttliche Licht das eigentliche Thema seiner Kunst, das auch seine Auf-

[29a] Vgl. Rehder S. 135.

[30] Philipp Otto Runge: Schriften, Fragmente, Briefe, ed. Ernst Forsthoff, Berlin 1938. Die Zitate: S. 13f., 19, 122, der letzte Satz 627.

zeichnungen und die Beschreibungen seiner eigenen Bilder und Pläne immer wieder umkreisen. Was ihn am sichtbarsten mit Herder verbindet, ist sein Erlebnis des Schöpfungsmorgens: *„Welch eine Riesengestalt ist die Sonne in ihrem Aufgang! Ihre Flügel reichen bis ans Ende der Welt, sie durchschauet mit ihren Augen die Tiefen wie ein Adler, und ihre Gedanken schweben in unendlicher Höhe; von Anfang ist sie gekommen und ohne Ende ist ihr Flug . . . O daß ich fliegen könnte mit dir und sterben mit dir, und preisgeben meinen Leib und meine Seele.“* Und an anderer Stelle: *„Warum erhielt nur der Adler Flügel, sich in diese Seligkeit zu stürzen!“*

So sind Runges Bilder, vor allem die Blätter der Tageszeiten und die ‚Quelle‘, von einer Lichtsymbolik durchwaltet, die durch seine Studien zur Farbenlehre auch theoretisch unterbaut ist. Von Jakob Böhme übernimmt Runge im ‚Morgen‘ das Sinnbild der zum Licht aufstrebenden Lilie, und eine ähnliche symbolische Bedeutung haben alle Blumen, Pflanzen und auch die Kindergestalten seiner Bilder. In einem begleitenden Gedicht[31] hat der Maler selbst dieses sein Urthema ausgesprochen: *„Das Licht, das Licht ist in die Blumenwelt gedrungen!“* Selbst in der Darstellung der Nacht bleibt die Lichtsehnsucht lebendig. *„Recht im Mittelpunkt der Erde“*, schreibt der Maler 1802 an seinen Bruder Daniel,[32] *„da sitzt die arme Seele und sehnet sich zum Licht, wie wir uns hinein sehnen“*. Die christlich-religiöse Bedeutung der Lichtsymbolik als Sinnbild des Göttlichen und einer jenseitigen Welt tritt in solchen Äußerungen deutlich hervor.

In einem Brief an Daniel vom 23. März 1803 berichtet Runge[32a] von dem Eindruck, den seine Zeichnungen auf Tieck gemacht hätten. Dieser sei auf das höchste betroffen gewesen und habe nach langem Schweigen gesagt, *„es könne nie anders, nie deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeynt habe“*. So fand der Maler hier begeisterte Zustimmung, und erst später (in seiner Novelle ‚Eine Sommerreise‘, 1823) hat der Freund die allzu große Subjektivität dieser symbolischen Bezüge kritisch betont.[33] So hat Runges Theorie der symbolischen

[31] Runges Gedicht Forsthoff S. 664.

[32] Forsthoff S. 29.

[32a] Forsthoff 49.

[33] Ludwig Tieck: Eine Sommerreise (1834). Gesammelte Novellen, Bd. 7, = Schriften, Bd. 23, Berlin 1853, S. 18 f.: *„Ich suchte ihn . . . darauf aufmerksam zu machen, daß er, besonders in den Randzeichnungen, die die Hauptgestalten umgeben, mehr wie einmal aus dem Symbol und der Allegorie in die zu willkürliche Bezeichnung, in die Hieroglyphe gefallen sei. Der bittere Saft, der aus der Aloe trieft, die Rittersporn, die in Deutschland durch Zufall so heißen, können nicht im Bilde an sich Leiden, Reue oder Tapferkeit und Muth andeuten. So ist in diesen Bildern manches, was Runge wohl nur allein versteht, und es ist zu fürchten, daß bei seiner verbindenden reichen Phan-*

Landschaft in Tiecks Roman ‚Franz Sternbalds Wanderungen' einen Vorläufer, und auch eine religiös gemeinte Lichtsymbolik tritt zuweilen in dieser Dichtung hervor. „*Alle Kunst ist allegorisch*", sagt der malende Einsiedler,[34] und der bedeutendste Gegenstand dieser Kunst ist ihm die Natur als eine „*Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet*". Das Landschaftsbild, das hier beschrieben wird, vereint Naturdarstellung und religiöse Lichtsymbolik. Ein Pilger in nächtlicher Landschaft, „*um ihn zog sich das dichteste Dunkel, er selber nur von verstohlenen Mondstrahlen erschimmert; ein finsterer Hohlweg deutete sich an, oben auf einem Hügel von fernher glänzte ein Kruzifix, um das sich die Wolken teilten; ein Strahlenregen vom Monde ergoß sich, und spielte um das heilige Zeichen.*" Die folgende Deutung des Malers betont die sinnbildliche Bedeutung der Lichtwirkungen. Auch die späteren Kunstgespräche des Buches kreisen um dasselbe Thema der Landschaftsmalerei und um die Darstellung von Licht und Farbe. Ihre Verwirklichung fanden solche Gedanken außer bei Runge vor allem in den Bildern von C. D. Friedrich, auf die wir unten zurückkommen.

Die Lichtsymbolik der romantischen Dichtung und Malerei läßt sich in einigen Motiven verfolgen, die, jedes in seiner Art, für ihre Weltanschauung und ihren Kunstwillen bezeichnend sind.

Zunächst verbindet sich mit dem Lichterlebnis fast notwendig das Motiv des Aufschwungs zum Himmel, der Heimat des göttlichen Lichtes, und des Blickes aus höchster Höhe in die lichterfüllte Landschaft.

Die Vorstellung des Seelenaufschwungs ist sehr altes Erbgut der europäischen Dichtungs- und Geistesgeschichte.[35] Sie hat ihre Wurzel einmal in dem bekannten Mythus von Platons Dialog ‚Phädrus', der dem 18. Jahrhundert vielleicht durch Youngs ‚Nachtgedanken' vermittelt wurde, andererseits in der mittelalterlichen Mystik. „*Diser are*", schreibt Tauler,[36] „*das ist der mensche, der mit allen sinen kreften innewendig ůffliget in die höhi*". Die mystischen Strömungen der folgenden Jahrhunderte übernehmen solche Bildlichkeit. So heißt es bei Angelus Silesius:[37] „*Ja, wer ein Adler ist, der kann sich wohl erschwingen, und über Seraphim durch tausend Himmel dringen.*" Im Sturm und Drang werden die Bilder des Auf-

tasie er noch tiefer in das Gebiet der Willkür gerät und er die Erscheinungen selbst als solche zu sehr vernachlässigen möchte."

[34] Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen, ed. PAUL KLUCKHOHN, in: Deutsche Literatur ... in Entwicklungsreihen, Reihe Romantik, Bd. 6, Frühromantische Erzählungen, 1. Band, Leipzig 1933, S. 186 202 ff.

[35] Vgl. GÜNTHER SCHMITZ: Der Seelenaufschwung in der deutschen Romantik, Diss. Münster 1935.

[36] Taulerzitat, LÜERS (s. oben) S. 126. [37] Angelus Silesius, ebd. S. 127.

schwungs und Fliegens, besonders das Gleichnis des zur Sonne strebenden Pindarischen Adlers[37a] zum Sinnbild der neuen Auffassung vom Künstler.

In der Romantik ist vor allem Eichendorff Erbe der christlichen Tradition. Adler und Lerche sind in seinen Gedichten die Seelenvögel, fast immer verbindet sich mit dem Aufschwung zur Höhe religiöse Lichtsymbolik, so in dem zweiten Lerchengedicht:[38]

„Schon blitzt's aus der Tiefe und schlagen
Die Glocken, und schlängelnder Ströme Lauf
Rauscht glänzend her,
Und glühende Berge ragen
Wie Inseln aus weitem dämmerndem Meer.
Ich kann es nicht sagen,
Beglänzt die Brust,
Nur mit den Flügeln schlagen
Vor großer sel'ger Lust."

Im weiteren Sinne gehört in diesen Zusammenhang die Fliegesehnsucht der vorromantischen und romantischen Literatur, auch dann, wenn in der einzelnen Gestaltung das Lichterlebnis nicht besonders akzentuiert erscheint. Vorläufer ist der junge Goethe, und zwar mit seinen ‚Briefen aus der Schweiz', die, obwohl erst wesentlich später redigiert und gedruckt, nach Geist und Form noch ganz der Geniezeit angehören. Hier finden wir[39] aus dem Lebensgefühl der Sturm- und Drang-Zeit jene Verherrlichung des Fliegens, die wie eine Vorwegnahme romantischer Lieblingsvorstellungen erscheint: „*Welche Begierde fühl' ich, mich in den unendlichen Luftraum zu stürzen, über den schauerlichen Abgründen zu schweben und mich auf einen unzugänglichen Felsen niederzulassen. Mit welchem Verlangen hol' ich tiefer und tiefer Atem, wenn der Adler in dunkler blauer Tiefe, unter mir, über Felsen und Wäldern schwebt und in Gesellschaft eines Weibchens um den Gipfel, dem er seinen Horst und seine Jungen anvertrauet hat, große Kreise in sanfter Eintracht zieht.*"

So gebraucht zur romantischen Zeit Jean Paul die neue technische Erfindung der Fahrt im Luftballon als Sinnbild seiner dichterischen Träume. Schon das ‚Kampanertal', dessen Thema, die Unsterblichkeit der Seele, diese Symbolik geradezu fordert, gipfelt in der Schlußszene eines solchen Aufstiegs zum Licht der nächtlichen Gestirne, und in ‚Des Luftschiffers Gian-

[37a] Vgl. KONRAD BURDACH: Faust und Moses. Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1912, II, 658 f.

[38] Eichendorff: Werke ed. LUDWIG KRÄHE, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J. (Bong), I, 167.

[39] Goethe: Briefe aus der Schweiz, Cottasche Jubiläums-Ausgabe, XVI, 149.

nozzo Seebuch' kehrt diese Thematik in dem Ikarusschicksal des Helden[39a] verwandelt wieder.

Das symbolträchtige Lieblingsmotiv der romantischen Dichtung aber, fast stets mit dem Lichterlebnis verbunden und immer wiederholt, ist der Gipfelblick, die Schau von der Bergeshöhe in unbegrenzte, rahmenlose, lichterfüllte Landschaft. Friedrich Schlegel[40] hat in seinen ‚Grundzügen der gotischen Baukunst' (1804f.) diese Sehnsucht zur Höhe als eine Besonderheit des deutschen Naturgefühls zu deuten versucht und sie zu der Vertikaldynamik der gotischen Baukunst in Parallele gesetzt. „*Die Neigung der Deutschen, auf Felsen zu wohnen, an Bergen vorzugsweise sich anzusiedeln*", wie sie sich in den Burgen am Rhein äußert, gehört seiner Meinung nach „*zu dem ursprünglichen Charakter der Nation*", und er fährt fort: „*In der ganzen Tendenz und inneren Idee dieser Bergschlösser lag eine Veranlassung, jene kühne, baukünstlerische Phantasie zu erregen, welche die gotische Baukunst in allen ihren Epochen ausgezeichnet hat.*"

Auch die romantische Landschaftsmalerei hat das Thema des Gipfelblicks vielfältig aufgenommen. An erster Stelle ist C. D. Friedrich zu nennen, von dessen Kunst der unendlichen Landschaft Kleist sagte, es sei, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. Die verschiedenen Fassungen seines Gemäldes ‚Kreuz im Gebirge', die ‚Riesengebirgslandschaft' und sein Bild ‚Vor Sonnenaufgang' sind Beispiele für eine solche Verschmelzung von Höhenblick und Lichtsymbolik. Aber auch zahlreiche spätere romantische Maler haben dieses Motiv geliebt bis zu Moritz von Schwind und den Epigonen der Biedermeierzeit.

Unter den Dichtern der romantischen Zeit ist wieder an erster Stelle Jean Paul zu nennen. Er verbindet gern Höhenblick und Lichterlebnis mit dem Sonderakzent des plötzlichen „Durchbruchs zum Licht", der die symbolische Kraft des Motivs noch steigert. Schon die Vorrede zur ‚Unsichtbaren Loge',[41] beziehungsreicher Auftakt zum metaphysischen Gehalt des Buches, gestaltet dieses Thema. In einer geschlossenen Sänfte hinaufgetragen, so ist die Fiktion, betritt der Dichter den Gipfel des heimischen

[39a] Zum Ikarussymbol vgl. A. Langen: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, Tübingen 1954, S. 199, und die dortigen Verweise. Das Motiv findet sich u. a. in der spätpietistischen Lieddichtung, säkularisiert in Sturm und Drang (z. B. F. L. Stolberg und Schubart) und Hochsubjektivismus, im Vorfeld der Romantik typisch in Tiecks „William Lovell". Das bekannteste dichterische Zeugnis ist die Euphorion-Szene in Faust II (das Stichwort Vers 9901).

[40] Friedrich Schlegel: Grundzüge der gotischen Baukunst. Werke, 2. Original-Ausgabe, Wien 1846, VI, 211, 214f.

[41] Jean Paul: „Vorredner in Form einer Reisebeschreibung", Sämtliche Werke, Akademie-Ausgabe, 1. Abteilung, II, 14ff.

Fichtelgebirges und wird von der Fülle des Lichtes und der aufgehenden Sonne überwältigt.

Wohl am schönsten wiederholt der Dichter dasselbe Motiv im Eingang des ‚Titan'.[41a] Mit verbundenen Augen aufsteigend zu der Höhe der Gartenterassen auf Isola Bella erlebt Albano seinen Durchbruch zum Licht: „*Welch eine Welt! Die Alpen standen wie verbrüderte Riesen der Vorwelt fern in der Vergangenheit verbunden beisammen und hielten hoch der Sonne die glänzenden Schilde der Eisberge entgegen ... auf allen Höhen brannten Lärmfeuer der gewaltigen Natur und in allen Tiefen ihr Widerschein ... so stand er wie ein Sturmvogel mit aufgeblättertem Gefieder auf dem blühenden Horst, seine Arme hob der Morgenwird wie Flügel auf, und er sehnte sich, über die Terrasse den Fasanen nachzustürzen und im Strome der Natur sein Herz zu kühlen.*"

Selbst in dem düsteren Pessimismus der ‚Nachtwachen' des Bonaventura (1804) taucht – möglicherweise unter dem Einfluß Jean Pauls – dieses Motiv des Durchbruchs zum Licht auf, nur daß es sich hier nicht um das freiwillige Verhüllen der Augen, sondern um die Heilung eines Blindgeborenen handelt, ein Thema, das auch in den psychologischen Untersuchungen etwa Diderots und auch Herders eine Rolle spielt. In der 11. Nachtwache[42] wird von einem Blinden berichtet, der, vom Arzte geheilt, ähnlich wie Maler Müllers Adam nun seinen ersten Sonnenaufgang erlebt: man erkennt ohne weiteres den Zusammenhang mit dem vorromantischen und romantischen Lieblingsthema. –

Ein beträchtlicher Teil der Lichtsymbolik in der romantischen Dichtung ist durch den Rhythmus der Tageszeiten bestimmt. Morgen und Abend, Sonnenaufgang und Sonnenuntergang sind die Hauptmotive, die sich der sinnbildlichen Vertiefung anboten, zu ihnen tritt als drittes das Licht und Dunkel verschmelzende Phänomen der Mondnacht, das in der Romantik eine besondere Deutung erfuhr.

Die geheimnisvolle Stimmung der ersten Morgenfrühe, der Dämmerung vor dem Erscheinen des göttlichen Lichtes, ist das erste große Thema der Romantik, das wir schon von Herder und Runge her kennen. Die Aurora, eine Lieblingsvorstellung des von der Romantik wiederentdeckten spanischen Barockdichters Calderon (wie der Maler Guido Reni und Guercino), ein Lieblingsbild des deutschen Barockphilosophen Jakob Böhme, dessen Erstlingsschrift vom Jahre 1610 diesen Titel trägt: ‚Aurora oder Morgenröte im

[41a] Jean Paul: Titan, erste Jobelperiode, erster Zykel. Akademie-Ausgabe, 1. Abteilung, VIII, 15f.

[42] Die Nachtwachen des Bonaventura, ed. Franz Schultz, Leipzig 1921, S. 99f.

Aufgang', Sinnbild des Göttlichen und der Emporverwandlung des Menschen zu höherem Sein, wird in der romantischen Dichtung und Kunst immer wieder beschworen.[43] Inbrünstige Lichtsehnsucht und sein Erscheinen als Zeichen des Göttlichen auf Erden, das ist der tiefere Sinn aller der Morgenlandchaften in Kunst und Dichtung der deutschen Romantik. So ist es in Runges ‚Morgen', so in den oben genannten Bildern C. D. Friedrichs, am sichtbarsten in dem Gemälde, das den Titel ‚Vor Sonnenaufgang' trägt. Die sinnbildliche Deutung der ersten Morgenfrühe, die Zeit ahnungsvoller Erwartung des Lichtes, wird in der romantischen Dichtung immer wieder gestaltet, von den frühen Dichtungen Ludwig Tiecks bis zu Eduard Mörikes Künstlergedicht ‚An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang'. Fast unzählig sind die Sonnenaufgangsschilderungen und Morgenstimmungen in der romantischen Poesie, das Motiv des Aufbruchs in der Frühe und das Hinauswandern in die Lichtfülle des jungen Tages. Wenn Goethe nach Carolinens bekanntem Bericht[44] in Tiecks ‚Sternbald' die allzu häufigen *„hübschen Sonnenaufgänge"* tadelt, so legt er den Finger auf eine eben typisch-romantische Eigenart, die in der Mehrzahl der Fälle als sinnbildliche Zeichen metaphysischer Sehnsüchte gemeint ist.

Als Auftakt zu dieser religiösen Sonnenaufgangssymbolik steht auf der Schwelle der beginnenden Romantik die große Auferstehungsszene in Jean Pauls Roman ‚Die unsichtbare Loge' (1792), eben jene Stelle der Dichtung, die auf den Vorromantiker Karl Philipp Moritz einen so erschütternden Eindruck machte. Der Glaube an eine jenseitige Welt und die Auffassung des Todes als Metamorphose zu höherer Existenz waren in dieser Dichtung in einem Bilde versinnlicht, welches an das Höhlengleichnis in Platos ‚Staat' erinnert. Gustav, der in einem unterirdischen Gewölbe erzogene Held, erlebt als Symbol des Todes seine Auferstehung auf die Erdenwelt. Zur Nachtzeit betritt das Kind, von seinem „Genius" geleitet, zum erstenmal den Boden der Erde, sieht zum erstenmal den Sternenhimmel und erlebt, wie Maler Müllers Adam, seinen ersten Sonnenaufgang.[45] In großartiger Steigerung wird die dynamische Landschaft vor Sonnenaufgang geschildert, und zwar mit jenem syntaktischen Kunstmittel der weitgespannten „Als"- oder „Wenn"-Periode, die, aus Klopstocks Lyrik übernommen, so oft in Jean Pauls Naturhymnen wiederkehrt. Die so entstehende

[43] Novalis: An Tieck. Schriften, ed. Kluckhohn-Samuel, 2. Aufl., 1960, I, 412.
[44] Brief an Friedrich Schlegel vom 14. Oktober 1798. Caroline. Briefe aus der Frühromantik, ed. Waitz-Schmidt, Leipzig 1913, I, 459.
[45] Jean Paul: Unsichtbare Loge, 5. Sektor, „Auferstehung". Akademie-Ausgabe, 1. Abt., II, 54 f.

gewaltige Vorhaltspannung löst sich endlich in die Konsonanz des folgenden Hauptsatzes auf, der das Erscheinen des Tagesgestirns beschreibt: *„so fing der Himmel an zu brennen, der entflohenen Nacht loderte der nachschleifende Saum ihres Mantels weg, und auf dem Rand der Erde lag, wie eine vom göttlichen Throne niedergesunkene Krone Gottes, die Sonne. Gustav rief: ‚Gott steht dort!' und stürzte mit geblendetem Auge und Geiste und mit dem größten Gebet, das noch ein kindlicher, zehnjähriger Busen faßte, auf die Blumen hin."* Die metaphysische Symbolik des Sonnenaufgangs, wie sie hier an zentraler Stelle erscheint, ist naturgemäß in der romantischen Dichtung nicht überall so offenkundig, aber man wird sie häufig aus dem Sinnzusammenhang des Ganzen erschließen dürfen. Am deutlichsten erscheint sie in der spätromantischen Poesie Eichendorffs, der wir uns bald zuwenden werden.

Auf der anderen Seite steht der Abend als symbolische Tageszeit. Auch dieses Sinnbild des Sonnenuntergangs erscheint in der romantischen Dichtung auf Schritt und Tritt, und häufig werden wir auch bei diesem Motiv über den bloßen Reiz der Naturstimmung hinaus die tiefere Bedeutung annehmen dürfen. Namentlich in einer Sonderform wird diese Verbindung zum Unendlichen und die Jenseitssymbolik deutlich: in dem nazarenischen Thema „Auf Goldgrund". Goldgrund in Malerei und Dichtung bedeutet Loslösung vom Irdischen, Hinausrücken in das Unendliche, Einsamkeit des Göttlichen im Licht und Entwirklichung des Irdischen im göttlichen Element. Das ist der tiefere Sinn der altdeutschen und der romantisch-nazarenischen Goldgrundmalerei, und diese Gestaltungsweise ist kaum zu denken ohne das reale Erlebnis des Sonnenuntergangs. Ein Brief Dorothea Schlegels an Friedrich aus Italien vom 6. September 1818 bezeugt diesen Zusammenhang:[46] *„Nichts ... kommt der Beleuchtung der untergehenden Sonne gleich; man sieht so ganz deutlich ein, wie die alten Maler darauf gekommen sind, auf goldnen Hintergrund zu malen."*

In diesem Naturerlebnis also dürfen wir vielleicht eine Wurzel der Goldgrundtechnik in der spätromantischen Malerei sehen: symbolische Vertiefung eines Lichtphänomens der Natur, wie es namentlich im Süden in Erscheinung treten mochte. Wenn Goethe sich 1805 in seinen ‚Annalen'[47] gegen die *„überhand nehmende Verirrung auf Goldgrund"* wendet, so bezeugt er damit wieder die Verbreitung des Symbols. Ähnlich wie in der

[46] Dorothea an Friedrich Schlegel, Brief vom 6. September 1818. In: Der Briefwechsel Friedrich und Dorothea Schlegels 1818–1820 während Dorotheas Aufenthalt in Rom, ed. Heinrich Finke, München u. Kempten 1923, S. 81.
[47] Goethe, Annalen 1805, Cottasche Jubiläums-Ausgabe, 30, 169.

Malerei ist es in der romantischen Dichtung. Die Fülle von Goldgrundbildern, Sonnenuntergangsschilderungen und Abendphantasien ist, mag sie auch im Einzelfall zuweilen verblaßt und poetisch wertlos sein, im ganzen gesehen doch eine typische Erscheinung romantischer Lichtsymbolik, Manifestation des Grundgefühls der Sehnsucht zum Transzendenten, das die Zeit durchzieht.

Wir geben als Beispiel, das hier für viele stehen muß, den Schluß von Justinus Kerners Märchen ‚Die Heimatlosen', das ursprünglich den Titel tragen sollte: ‚Der Wanderer zum Morgenrot'. Diese ganze an Novalis erinnernde Erzählung ist von romantischer Lichtsymbolik erfüllt, Morgenrot- und Sonnenuntergangssymbolik vereinigen sich hier. Sinnbildlich die Wanderung des Helden Serpentin aus dem Dunkel der Wälder zum Licht, der Ausblick vom Bergesgipfel in den Goldgrund der unendlichen, abendlichen Landschaft und schließlich der Tod in der Morgenröte:[48]

„Unübersehbar lag die Welt vor ihm ausgebreitet. Flüsse, weite Täler, Städte, Burgen und Dörfer, alles schwamm im Feuer der sinkenden Sonne ... Die Umrisse der Gegenstände waren auf dem Feuergrunde alle bestimmt hervorgetreten, und so schien auch das Ferne dem Auge begrenzt und deutlich ... Er verlor sich mit seinen Blicken weit in die Ferne hin, wo blaue Gebirge Wolken von Gold und Feuer wie lichte Kronen trugen. Dann hing wieder sein Auge auf dem alten Schlosse von Kastell, das, eine wunderbare Geisterburg, mit seinen alten Türmen schwarz wie aus gegossenem Eisen auf dem leichten Grunde stand."

Der Ausgang des Märchens steigert diese Lichtsymbolik noch. Während Serpentin sterbend im Schlosse liegt, steht sein Bruder Lux bei Sonnenaufgang auf höchster Bergesspitze und singt sein Heimwehlied vom *„ewigen Morgenrot"* der *„fernen Gebirge"* in die Täler hinaus. Zum letztenmal vertieft die Schlußszene, die Bestattung Serpentins, die romantische Symbolik, den Heimgang in das Licht: *„Im nämlichen Momente trat der Feuerball der emporsteigenden Sonne der Kapelle gegenüber, die gemalten Glasscheiben mit ihren Heiligenbildern brannten in verklärten Farben, und hellauf glühte die ganz mit Rosen ausgekleidete Kapelle und goß Duft und Schimmer auf den langsam versinkenden Sarg."*

Der eigentliche Vollender solcher Lichtsymbolik vor allem der Morgen- und Abendstimmung ist Joseph von Eichendorff. Seine christliche Haltung, der religiöse Grundzug seiner Poesie legt eine sinnbildliche Vertie-

[48] Kerners Werke, ed. RAIMUND PISSIN, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J. (Bong), VI, 22 f., 33, 35.

fung der Naturstimmungen nahe. Lyrik und Prosadichtungen sind von Lichterscheinungen durchsetzt. In seinen Erzählungen gibt er verhältnismäßig selten ausführliche Landschaftsschilderungen, meist handelt es sich nur um einen sehr zarten poetischen Hauch, der in wenigen Zeilen die Stimmung des Atmosphärischen erfaßt und sie dem Geschehen oder der Seelenlage seiner Personen zuordnet. Der Ausdruck des Symbolischen ist dabei naturgemäß verschieden stark, er reicht von dem unausgesprochenen Erahnenlassen bis zur betonten Sinngebung.

Wir beginnen mit den Gedichten.[49] Zunächst der Morgen:

„Ich stehe hoch überm Tale,
Stille vor großer Lust,
Und schau' nach dem ersten Strahle,
Kühl schauernd in tiefster Brust ...
Nun rauschen schon stärker die Wälder,
Morgenlicht funkelt herauf,
Die Lerche singt über den Feldern,
Schöne Erde, nun wache auf!"
(Morgenlied).

„Steig nur, Sonne,
Auf die Höhn!
Schauer wehn,
Und die Erde bebt vor Wonne ...
Und vom hohen
Felsaltar
Stürzt der Aar
Und versinkt in Morgenlohen."
(Adler).

Ebenso erscheinen Abendrot und Sonnenuntergang mit sinnbildlicher Vertiefung:

„Siehst du die Wälder glühen,
Die Ströme flammend sprühen,
Die Welt in Abendgluten
Wie träumerische Fluten,
Wo blühnde Inseln trunken
Sich spiegeln in dem Duft? –
Es weht und rauscht und ruft:
O komm, eh' wir versunken!"
(Der Sänger).

Doch wenn die Täler unten längst schon dunkeln,
Seh ich vom Berge noch die Sonne funkeln,

[49] Die folgenden Zitate aus Eichendorffs Lyrik Werke, ed. KRÄHE (vgl. oben) I, 251, 175; 262, 72, 51, 222, 252, 217, 273 f.

Der Adler stürzt sich jauchzend in die Gluten,
Es bricht der Strom mit feuertrunknen Fluten
Durchs enge Steingeklüft, wie er sich rette
Zum ew'gen Meer – ach, wer da Flügel hätte!"
(Terzett).

Zuweilen verklärt Eichendorff auch in seinen Gedichten das Motiv des Regenbogens, das in der zeitgenössischen romantischen Malerei, etwa in Bildern von C. D. Friedrich, erscheint. So z. B. in einem Sonett des Zyklus ‚Jugendandacht', dem die Heidelberger Landschaft mit dem Ausblick in die pfälzische Ebene zugrunde liegt, ein Thema, das ebenfalls in der romantischen Malerei seine Parallelen hat:

„Gebirge dunkelblau steigt aus der Ferne,
Und von den Gipfeln führt des Bundes Bogen
Als Brücke weit in unbekannte Lande."

In allen diesen und zahlreichen ähnlichen Stellen ist über den Reiz der poetischen Naturstimmung hinaus eine tiefere Bedeutung auch ohne unmittelbar ausgesagt zu werden jedem offenkundig, der den Kunstwillen des Dichters kennt. Unmittelbar einleuchtend ist diese Symbolik vor allem da, wo Eichendorffs Gläubigkeit Morgen- oder Abendrot als Sinnbilder der Ewigkeit setzt:

„Gewalt'ges Morgenrot,
Weit, unermeßlich – du verzehrst die Erde!
Und in dem Schweigen nur der Flug der Seelen,
Die säuselnd heimziehn durch die stille Luft."
(Motto zu der Abteilung „Totenopfer").

„O Herr! auf dunkelschwankem Meere
Fahr ich im schwachen Boot,
Treu folgend deinem goldnen Heere
Zum ew'gen Morgenrot."
(In der Nacht).

„O weiter, weiter Friede!
So tief im Abendrot
Wie sind wir wandermüde –
Ist das etwa der Tod?"
(Im Abendrot).

„Versunken nun mit Lust und Leid
Die Täler, die noch einmal blitzen,
Nur hinter dem stillen Walde weit
Noch Abendröte an den Bergesspitzen,
Wie Morgenrot der Ewigkeit."
(Im Alter).

Ebenso reich an Lichtsymbolik ist Eichendorffs Prosadichtung. Die Einzelheiten dieser sehr bewußten Kunst sind nur in eingehenden Analysen sichtbar zu machen, wir müssen uns in unserem Zusammenhang mit Hinweisen begnügen.

Sehr deutlich wird diese auch in leitmotivischer Verknüpfung dem Aufbau dienstbar gemachte Lichtsymbolik in dem Erstlingsroman ‚Ahnung und Gegenwart'.[50] Mit dem Satz *„Die Sonne war eben prächtig aufgegangen"*, setzt die Erzählung ein, und sie schließt ebenso: *„Die Sonne ging eben prächtig auf."* Zwischen diesen beiden großen Symbolen spannt sich der Bogen des Geschehens, das den Helden in innerlicher Läuterung und Aufwärtsverwandlung als Miles christianus in das Bergkloster führt. Der ganze Roman ist von solchen Lichtphänomenen durchzogen, die in der Mehrzahl der Fälle, mehr oder minder deutlich zum sinnbildlichen Bezug vertieft werden. Vor allem das dritte Buch enthält solche dem Gehalt entsprechende Lichtsymbolik. Schon topographisch gesehen wird die Handlung ständig aufwärts geführt. Das in der Donauebene beginnende Geschehen des Romans spielt in diesem letzten Teil hauptsächlich im Hochgebirge, der Sonne näher, und endet in der erwähnten Landschaft des Bergklosters, die in phantastisch-unwirklicher Form Gebirge und den Ausblick auf die Unendlichkeit des Meeres vereint. Dieser dem Lichte nähere Schauplatz der höchsten Höhe hat schon für sich genommen sinnbildliche Bedeutung, sie wird gesteigert durch die das Ganze durchwaltende symbolische Stimmung „Vor Sonnenaufgang" als Entsprechung der zeitkritischen, vaterländischen und allgemein sittlichen Gedanken, die hier ausgesprochen werden. In dreifacher Steigerung tritt diese Symbolik auf. Zunächst im 18. Kapitel des 3. Buches. Die *„unübersehbare Schar"* der Krieger harrt schweigend auf der höchsten Höhe des Gebirges *„auf den Zinnen ihrer ewigen Burg, die großen Augen gedankenvoll nach der Seite hingerichtet, wo die Sonne aufgehen sollte. Friedrich lagerte sich vorn auf einem Felsen, der in das Tal hinausragte. Unten rings um den Horizont war bereits ein heller Morgenstreifen sichtbar, kühle Winde kamen als Vorboten des Morgens angeflogen. Eine feierliche, erwartungsvolle Stille war über die Schar verbreitet"*, und der nun folgende gemeinschaftliche Gesang gipfelt in der Erwartung des Lichtes.

Das 22. Kapitel nimmt diese Symbolik auf. Die beiden Freunde, Friedrich und Leontin, sind in dem unheimlichen Zauber des alten Bergschlosses befangen und vermögen ihm erst zu entrinnen, als sie, wie so oft in Eichendorffs Erzählungen, an das geöffnete Fenster treten und die unendliche

[50] Ahnung und Gegenwart, Werke, ed. Krähe, II, 198, 199, 239 f., 276, 278 f.

Landschaft sie anrührt, *„noch nächtlich und grenzenlos still“*, aber *„die ersten Morgenstrahlen“* *„funkeln“* schon durch die Wipfel, und abermals grüßt ein Morgenlied (*„Ein Stern still nach dem andern fällt Tief in des Himmels Kluft“*) die aufsteigende Aurora.

Auch die letzte Szene des Romans spielt auf der Höhe in dieser Frühzeit vor Sonnenaufgang: *„Der Morgen warf unterdes wirklich schon vom Meere her ungewisse Scheine über den dämmernden Himmel, hin und wieder erwachten schon frühe Vögel im Walde, alle Wipfel fingen an sich frischer zu rühren.“* Und hier tritt die symbolische Kraft des Motivs mit letzter Steigerung hervor. Friedrich selbst bezieht in seiner Rede die Sinnbildlichkeit von Morgendämmerung und Sonnenaufgang auf das Schicksal seiner Zeit und seines Volkes: *„Mir gleicht unsere Zeit dieser weiten, ungewissen Dämmerung! Licht und Schatten ringen noch ungeschieden in wunderbaren Massen gewaltig miteinander, dunkle Wolken ziehn verhängnisschwer dazwischen, ungewiß ob sie Tod oder Segen führen, die Welt liegt unten in weiter, dumpf stiller Erwartung.“* Schwere Kämpfe stehen der Jugend bevor, *„bis endlich die neue und doch ewig alte Sonne durch die Greuel bricht, die Donner rollen nur noch fernab an den Bergen, die weiße Taube kommt durch die blaue Luft geflogen, und die Erde hebt sich verweint, wie eine befreite Schöne, in neuer Glorie empor.“*

Von hier aus gesehen gewinnt die Lichtsymbolik der ganzen Dichtung ihren tieferen Sinn als bewußt gestaltete leitmotivische Vorbereitung des aufgipfelnden Schlusses: die Zeit, das Volk und seine beste Jugend in Erwartung des Lichtes, ihr Repräsentant, Graf Friedrich, *„in blanker Rüstung als Kämpfer Gottes gleichsam an der Grenze zweier Welten“* stehend, und der erwähnte letzte Satz des Buches, noch einmal einen Sonnenaufgang schildernd, ist das legitime Finale eines kunstvollen Gewebes symbolischer Bezüge.

Wir ergänzen diese Beobachtungen durch einige Hinweise auf Eichendorffs sonstige Erzählungen. Auch das ‚Marmorbild‘,[51] jene Dichtung, die des Dichters Lieblingsthema der Lockung, Warnung und Errettung vor den dämonischen Mächten des Lebens in der symbolischen Antithese von Heidentum und Christentum, Venus und Madonna, gestaltet, endet als Sinnbild bestandener Gefahr mit der *„frühesten Morgendämmerung“*, *„die Sonne ging soeben auf vor ihnen und warf ihre funkelnden Lichter über die Erde“*, und mit dem jubelnden Liede des Befreiten: *„Hier bin ich, Herr! Gegrüßt das Licht!“*

[51] Das Marmorbild, Krähe III, 126.

Ebenso ist der Spätroman ‚Dichter und ihre Gesellen‘ von ähnlicher Lichtsymbolik erfüllt. Sie reicht von der Metapher – *„es war ihm, als stände er tief im stillen Abendrote“*, *„mir ist’s, wie von einem hohen Berge ins Morgenrot zu sehn!“* – bis zur weiter ausgeführten sinnbildlichen Situation. Otto, die problematische Natur des Buches, stirbt beim Anblick der *„im stillen Abendglanze“* ruhenden Heimat; aber der Schluß auch dieser Dichtung[52] wendet wie der Jugendroman die Symbolik in das Positive. Im nächtlichen Gebirge dämmert das erste Licht: *„Die Wälder und Abgründe liegen noch geheimnisvoll umher in der tiefen Stille, nur das ungewisse Flimmern der Sterne verkündet die Nähe des Morgens.“* Graf Victor, der geläuterte Dichter, der wie Friedrich in ‚Ahnung und Gegenwart‘ katholischer Priester geworden ist, singt sein geistliches Morgenlied, dessen letzte Verse lauten:

„Flammend schon die Gipfel ragen.
Wachet auf, wacht auf, wacht auf!“

Und von seinen gläubig-ernsten Worten, die mit leiser Lehrhaftigkeit die Summe seiner Existenz ziehen, sagt der Freund: *„Ist mir’s doch . . . wie von einem hohen Berg ins Meer zu sehen, wo mir dein Schiff in der Morgenglut verschwindet.“* Das Schlußbild der Dichtung bekräftigt diese Wendung. Fortunat und Fiametta ziehen glückselig *„in den dämmernden Morgen hinein“*, die Landstraßen *„glänzen . . . unermeßlich herauf“*, bis endlich alle Wandernden *„im Morgenrot verschwunden“* sind. Noch einmal geht *„die Sonne prächtig auf“*, und das Lied des Einsiedlers spricht mit ernster Warnung von der kommenden *„ewigen Nacht“*, da niemand mehr wirken kann.

Jene Wendung der Lichtsymbolik in das Vaterländische und Zeitkritische, die wir in Eichendorffs Roman ‚Ahnung und Gegenwart‘ fanden, kehrt in der Zeit öfter wieder. Wir geben ergänzend zwei Beispiele, die, jedes in seiner Art bezeichnend, das Zeittypische der Thematik bezeugen. Von den romantischen Malern ist C. D. Friedrich zu nennen, der, wie man weiß, die politischen Ereignisse seiner Zeit öfter in symbolischen Bildern darzustellen versuchte. Der Naturphilosoph G. H. von Schubert berichtet in seiner Selbstbiographie[53] von einem solchen *„Bild der damaligen Geschichte des Vaterlandes“*: ein Adler, der sich in höchster Höhe bei heftigem Sturm durch Nebel und Wolken zum Licht durchkämpft. *„Er wird sich schon herausarbeiten, der deutsche Geist, aus dem Sturme und den Wolken“*,

[52] Dichter und ihre Gesellen, Krähe IV, 214 f., 216, 217.
[53] Schubert über C. D. Friedrich in: C. D. Friedrich, Bekenntnisse, ed. Kurt Karl Eberlein, Leipzig 1924, S. 222 f.

habe der Maler dazu gesagt, *„und dort sind Berggipfel, die feststehen und Sonne haben.“*

In der Dichtung bedient sich Arnims historischer Roman ‚Die Kronenwächter‘[54] einer verwandten Symbolik, es ist die alle patriotischen Träume und Sehnsüchte zusammenfassende Vision der Hohenstaufenburg. Aus der Höhe der Eisgebirge niederschauend erblickt der Kronensucher bei Sonnenaufgang in der Ferne das mystisch erglühende Zauberschloß als Sinnbild deutscher Größe: *„Vor ihm ein endloses Gewässer, der Bodensee, der über seine Ufer ausgetreten war, ... die Sonne aber schwamm ruhig auf ihm wie ein Glutschiff ... Das Wasser brauste gewaltig in Strudeln, und in der Mitte dieses Wellenschaums stand fest wie der Schatten eines Schlosses ein siebentürmiges eckiges Schloß, das in seinen Türmen völlig durchsichtig und von Glasstücken erbaut schien, da jeder der Türme einen bunten Regenbogen auf die entfernte schwarze Wasserfläche der Bucht und auf die schwarzen Felsen warf. Er hatte nie einen so gewaltsamen Anblick erlebt, die Sonne schien dienstbar dem Menschenwerke, und gleich stand seine Überzeugung fest, dies sei die Kronenburg, die Pfalz der Hohenstaufen.“* Die Motive des Sonnenaufgangs, des Gipfelblicks und der Lichtmystik sind hier zu einem Sinnbild vaterländischer Sehnsüchte vereint.

Das dritte Thema der romantischen Tageszeitensymbolik ist die Mondnacht. Mondscheinpoesie ist so alt wie die Weltliteratur, und von jeher lag hier die metaphysische Vertiefung nahe. So ist es auch im Vorfeld der Romantik, dem 18. Jahrhundert. Schon die rein verstandeshafte Betrachtung in Brockes' ‚Kirschblüte bei der Nacht‘ führt bei diesem Motiv über das Irdische hinaus, und in den irrationalistischen Strömungen der Zeit seit der Empfindsamkeit verknüpft sich mit ihm Entbindung und Entgrenzung des Gefühls oder der über das Diesseits hinausreichende Gedanke an Tod und Unsterblichkeit. So ist es etwa in Klopstocks ‚Sommernacht‘ und Höltys ‚Mainacht‘, so in der Mondlyrik des jungen Goethe. Die große Szene, die den ersten Teil des ‚Werther‘ beschließt,[55] aus mancherlei geistigen Quellen der Zeit gespeist, ist das Musterbeispiel für die gedankliche Vertiefung des Themas; denn dieses Gespräch zwischen Werther, Lotte und Albert kreist, von der Frau gelenkt, um Jenseits und persönliche Unsterblichkeit: *„Niemals geh ich im Mondenlichte spazieren, niemals daß mir nicht der Gedanke an meine Verstorbenen begegnete, daß nicht das Gefühl von Tod, von Zukunft über mich käme.“*

[54] Armin: Kronenwächter, 1. Buch, 6. Geschichte, Werke, ed. MONTY JACOBS, Bong, II, 72f.

[55] Werther, Brief vom 10. September.

Die Spekulation der deutschen Romantik verleiht diesem Sinnbild einen Sonderakzent, der ihrem Lieblingsgedanken einer Verschmelzung aller Gegensätze in der Welt entstammt. In der Mondnacht vereinigen und durchdringen sich Tag und Nacht, Licht und Finsternis, in ihr werden wie bei Novalis die Dinge gleichsam transparent und hinter ihnen erscheint das Unendliche. Es ist kein Zufall, daß Schelling diese Gedanken in seinem Dialog ‚Clara‘[56] ausgesprochen hat, der erst posthum veröffentlichten Totenklage um Caroline, bei demselben Anlaß also wie in jener Wertherstelle: *„Wenn in der Nacht ein Licht aufginge, daß ein nächtlicher Tag und eine tagende Nacht alle umfinge, da wäre erst aller Wünsche letztes Ziel. Ist's darum, daß die mondhelle Nacht so wunderbar süß das Innere berührt und mit Ahnungen eines nahen Geisterlebens die Brust durchschauert?“*

Dieser urromantische Gedanke einer Wiedervereinigung alles Getrennten und der Verschmelzung aller Gegensätze, da nach Hölderlins Wort Versöhnung mitten im Streit ist und alles Getrennte sich wiederfindet, ist die Grundlage der Liebe zur *„mondbeglänzten Zaubernacht“* in der romantischen Dichtung und Kunst. In der zeitgenössischen Malerei wird dieses Thema vielfach variiert, von C. D. Friedrichs Bildern ‚Zwei Männer in Betrachtung des Mondes‘ oder ‚Mondaufgang am Meere‘ bis zum biedermeierlichen Ausklang von Kerstings Gemälde ‚Die Sentimentale‘, das vom Mondlicht verzauberte junge Mädchen am Fenster darstellend, Fortleben und Absinken des Motivs zugleich bezeugend.

In Lyrik und Prosa der romantischen Dichtung sind die Mondscheinnächte so häufig wie die Sonnenauf- und Untergänge. Wir heben als Beispiel für die Frühromantik die Schilderung aus Hardenbergs ‚Ofterdingen‘ heraus, die eben den Charakter der Entgrenzung und Verschmelzung betont:[57] *„Der Mond stand in mildem Glanze über den Hügeln und ließ wunderliche Träume in allen Kreaturen aufsteigen, selbst wie ein Traum der Sonne lag er über der in sich gekehrten Traumwelt und führte die in unzählige Grenzen geteilte Natur in jene fabelhafte Urzeit zurück, wo jeder Keim noch für sich schlummerte, und einsam und unberührt sich vergeblich sehnte, die dunkle Fülle seines unermeßlichen Daseins zu entfalten.“*

Für die Spätromantik die Dichtung Clemens Brentanos, die süße Mond-

[56] Schelling: Über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt. Ein Gespräch. In: Schellings Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung hrsg. von MANFRED SCHRÖTER. 4. Ergänzungsband, München 1959, S. 166. Vgl. REHDER, Die Philosophie der unendlichen Landschaft, S. 72, 119.

[57] Novalis, Heinrich von Ofterdingen, 1. Teil, 5. Kapitel, KLUCKHOHN-SAMUEL, 2. Aufl., I, 252.

scheinpoesie seiner Lyrik oder auch der ‚Romanzen vom Rosenkranz', besonders der Natureingang der fünfzehnten Romanze, in seiner Prosa der Jugendroman ‚Godwi' und die Rheinmärchen. Im ersten Band des ‚Godwi'[58] der Nachtgang des Helden mit Tilie. Hier spricht der Dichter von dem „*wunderbar heiligen, lebendigen Leben im Mondschein, wo alle Gestalt leise zerrinnt . . . wo der Mensch und alles Einzelne in das Ganze zerrinnt, wo nichts von dem Hintergrunde sich trennt und alles in ein leises Gefühl der ewigen Gleichheit verschwimmt und unser bestimmtester Begriff nur der des allgemeinen seligen Daseins des Lebens sein kann.*" So tritt er mit der Geliebten aus dem Dunkel der Bäume auf die Waldwiese hinaus: „*es war, als stürze alles Licht auf sie herab, sie zu verschlingen oder zu erschaffen, oder sie erschaffe alles Licht; es war, als entstehe sie aus den Wellen der Grashalmen und Blumen, über die sie schwebend hinging, wie Venus aus dem Schaume des Meeres.*"

In den Rheinmärchen[59] ist es vor allem die große Mondscheinnacht auf dem Rhein am Fuße des Loreleifelsens, eine im romantischen Sinne wahrhaft unendliche Landschaft, in der durch das alles verbindende Element des Mondlichts Himmel und Erde bis in die Tiefen der Fluten zu kosmischer Einheit verschmelzen:

„*Himmel oben, Himmel unten,*
Stern und Mond in Wellen lacht,
Und in Traum und Lust gewunden
Spiegelt sich die fromme Nacht."

Eine letzte, sehr bezeichnende Seite der romantischen Lichtsymbolik bleibt noch zu erörtern: die Verbindung von Licht und Klang. Dieser Gedanke hat ebenfalls in der abendländischen Geistesgeschichte, in Philosophie, Mythologie und Religion, Sage und Dichtung der Völker eine hier nicht zu erörternde lange Vorgeschichte. Man könnte, um nur wenige Beispiele zu nennen, derartige Vorstellungen in der Edda finden, und Tacitus berichtet im 45. Kapitel seiner ‚Germania', daß jenseits der Wohnsitze der Suionen, also im hohen Norden, die aus dem Meer aufsteigende Sonne in ihrem Lauf erklinge. Noch Wolfram sagt im ‚Titurel', die Sonne töne süßer als Saitenklang und Vogelsang.

Für die griechische Mythologie läßt sich Verwandtes zeigen. Schon Nietzsche hat in einer Jugendarbeit (‚De chorici carminis compositione') darauf hingewiesen, daß der Licht- und Sonnengott Apollo auch der Er-

[58] Brentano, Godwi. Gesammelte Werke, ed. Heinz Amelung und Karl Vietor, Frankfurt a. M., 1923, II, 146ff., die Zitate 174, 197f.

[59] Rheinmärchen, Werke, Amelung-Vietor III, 102f.

finder der Töne sei, und schon er erinnert an Hölderlins Ode, wo der Gott „*sein Abendlied auf heiliger Leier spielt*". Die stärkste Nachwirkung geht wohl von der Pythagoreischen Lehre einer Harmonie der Sphären aus. Sie meint freilich an sich nicht die Verwandlung von Lichterscheinungen in Musik, sondern nur die musikverwandte Gesetzmäßigkeit der Intervalle und Zahlenverhältnisse unter den Gestirnen, aber sie bot dem Poeten die Möglichkeit zur umdeutenden Vorstellung einer Verschmelzung der Sinneseindrücke.

Diesen dichterisch fruchtbaren Gedanken hat etwa Klopstock aufgenommen, z. B. in seiner Ode ‚Die Verwandelten' (1782):[60]

„*Lieblicher singt Saturn Gesang der Sphären*
Mit den Monden um ihn, als manche Sonne
In den hohen Straßen des Lichts mit ihren
Welten ihn singet."

Auf derselben Grundlage beruhen die bekannten Stellen aus Goethes ‚Faust',[61] Raphaels Worte aus dem ‚Prolog im Himmel' und der Gesang des Ariel zu Eingang des zweiten Teils: die Sonne „*in Brudersphären Wettgesang*" tönend und das „*ungeheure Getöse*" des aufsteigenden Tagesgestirns.

Der deutschen Romantik mußte dieser Gedanke einer Vereinigung von Licht und Klang noch aus einem anderen Grunde naheliegen: eben aus jener Verschmelzungssehnsucht heraus, die wir als eine Grundtendenz dieser Strömung kennen. Ein solches Streben führte auf ästhetischem Gebiet einerseits zu der bekannten Annäherung der poetischen Gattungen und der verschiedenen Künste bis zum Endgedanken des Gesamtkunstwerks, andererseits zu der verbreiteten Erscheinung der Synästhesie, der Vermischung und Vertauschung verschiedener Sinneseindrücke, wobei die Zusammenführung optischer und akustischer Qualitäten wohl am bedeutsamsten ist. Die zahlreichen aus der romantischen Dichtung bekannten sprachlichen Formeln, die von tönendem Licht oder farbigen Klängen reden, sind die knappeste Formung unseres Motivs.

Auch die romantische Spekulation hat sich diesem Thema zugewandt, und zwar in der Form des Lehrgedichts. In Chamissos und Varnhagens

[60] Klopstock: Die Verwandelten. Werke, ed. Richard Hamel, Kürschners Deutsche National-Literatur, Bd. 47, III, 169.

[61] Goethes Faust Vers 243ff., 4666ff. Konrad Burdach weist in seiner oben angeführten Abhandlung „Faust und Moses" (I, 401) auf eine wichtige mystische Quelle hin, die „Vita Mosis" des Gregor von Nyssa. Moses erlebt beim Aufstieg auf einen hohen Berg, von Posaunenklängen begleitet, den Sonnenaufgang als Symbol für das Suchen Gottes, also auch hier Licht und Klang verschmolzen.

Musenalmanach[62] schreibt ein Ungenannter – nach Goedekes Vermutung der Berliner Theologe Franz Theremin – eine ‚Romanze vom Schall', die ein Seitenstück zu Friedrich Schlegels oben erwänter Lichtromanze ist und durch sie angeregt sein mag, und darauf folgt ein Sonett von David Koreff: ‚Licht und Schall'. Beide Gedichte sind zwar poetisch ganz unbedeutend, gedanklich aber für unser Thema sehr bezeichnend und, soweit wir sehen, von der Forschung bisher nicht beachtet worden.

Die ‚Romanze vom Schall' geht aus von der umgedeuteten Pythagoreischen Lehre einer Harmonie der Sphären. „*Tausend goldne Sonnen*" kreisen im Weltall, und aus ihren Schwingungen „*wird der ew'ge Schall geboren, Sohn der leuchtenden Gestirne*", Gefährte der azurnen Luft und des himmlischen Feuers. Wie das Licht dringt er abwärts zur Erde: „*Klaren Wassers kühle Fluten Haben ihn herabgezogen.*" So schläft er „*im dunkeln Erdenschoosse . . . im Silber und im Golde In den Erzen und den Steinen*"; denn das himmlische Licht und die dunkeln Metalle lieben sich, „*Und die Erze zieht ein Sehnen Zu den lichten Sternen oben.*" Die Parallele zu Schlegels Gedanken tritt deutlich hervor, sie werden hier ergänzt. Himmel und Erde, Licht und dunkle Materie sind einander in Sehnsucht und Liebe verbunden, der Schall gehört beiden Sphären an, als Sohn des Lichtes wohnt er in den Tiefen der Erde, und die Töne der Tiefe sprechen zum Menschen „*wunderbar geheime Worte*".

Ähnlich ist der Gedankengang in Koreffs Sonett. Das Licht ist ein Kind des Himmels, es steigt abwärts zur Erde und strebt wieder sehnsüchtig zur ewigen Heimat zurück. Unten aber „*aus dunklem Erdenschooß entstrebt mit Qualen Der Schall den fesselnden metall'schen Gründen*", um sich mit dem Lichte zu vereinigen. Aber seine Sehnsucht bleibt ungestillt, er ist der Erde verhaftet „*und muß verschallend sich in Gram verzehren.*"

Diese Gedanken, die ebenso wie Schlegels Gedicht der romantischen Naturphilosophie verpflichtet sind, bilden die Grundlage für das Thema einer Verschmelzung von Licht und Klang in Dichtung und Kunst der Romantik.

Zunächst findet diese Vorstellung ihren poetischen Niederschlag in einem kleinen Sinnbild, das, nicht auf die Romantik beschränkt, die ganze Goethezeit durchzieht: es ist die Sage von der Statue des Memnon, des Sohnes der Eos, die bei Sonnenaufgang zu tönen beginnt, ein Gruß des Sohnes an die göttliche Mutter. Dieses Motiv scheint mit dem steigenden Interesse für

[62] Chamisso und Varnhagen, Musenalmanach, 2. Jahrgang 1805, S. 43 ff. Neudruck des Sonetts von Koreff in Friedrich von Oppeln-Bronikowski: David Ferdinand Koreff, 2. Auflage, Berlin-Leipzig 1928, S. 46.

Ägypten im 18. Jahrhundert nach Europa gedrungen zu sein, sein poetischer Reiz mußte manchen Dichter anziehen und bot sich geradezu der symbolischen Deutung an. So wird es im 18. und im frühen 19. Jahrhundert immer wieder aufgenommen, von der knappesten Form der Metapher oder des Vergleichs bis zu breiter ausgeführter Bildlichkeit und schließlich auch als Thema lyrischer Gedichte. Der sinnbildliche Bezug ist dabei sehr verschieden stark. Viele Erwähnungen verharren im bloßen Auskosten des dichterischen Bildes, andere fassen die Memnonsage als allgemeines Symbol seelischer Erweckung oder der menschlichen Verbundenheit mit einer jenseitigen Welt, die speziellste Deutung ist die als Sinnbild der Kunst und des Künstlers. Wir geben einige für den Gang der Entwicklung bezeichnende Belege.

In Frankreich scheint Diderot das Memnonsgleichnis geliebt zu haben. In den kunsttheoretischen Betrachtungen des ‚Salon' von 1767[63] schlägt er seine Verwendung für ein Sonnenaufgangsgemälde vor, noch keine seelenhaft vertiefte Symbolik, sondern rationalistische Allegorie. Dagegen wird dasselbe Motiv in dem 1761 entstandenen ‚Neveu de Rameau' zum Sinnbild des Genies: „*Autour de la statue de Memnon, il y en avait une infinité d'autres également frappées des rayons du soleil; mais la sienne était la seule qui résonnât.*"

Man wird fast erwarten, daß in der gleichzeitigen deutschen Literatur die Reizsamkeit Herders sich ein solches Gleichnis nicht entgehen läßt, und so finden wir es in der Tat in seiner oben behandelten Interpretation der ‚Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts',[64] dem Thema des Buches entsprechend freilich nur als sehr allgemeines Sinnbild für die Verehrung des Göttlichen: „*Es war heilige Menschensymbole in den Geheimnissen der Priester als lebendiger Ausdruck der Weltschöpfung: Memnons Bildsäule als Kommentar meines ersten Theils.*"

Während hier eine spezifische Sinngebung fehlt und der Verfasser vor allem die Schönheit des Bildes genießt, wird es in einer anderen für die Romantik bedeutsamen Schrift dieser Jahrzehnte ähnlich wie bei Diderot zum Gleichnis für die Kraft der Poesie, in François Hemsterhuys' Dialog ‚Alexis ou de l'âge d'or' (1782), der bald darauf von Friedrich Heinrich Jacobi[65] übersetzt wurde und auf die Frühromantiker, insbesondere auf Novalis, stark gewirkt hat: „*Du siehst also, daß die Poesie . . . der erhabenen*

[63] Diderot, Werke, ed. J. Assézat, Paris 1875 ff., VI, 162. Das Zitat aus Rameaus Neffe in Goethes Übersetzung, Jubiläums-Ausgabe, 34, 145.
[64] Herder über Memnon, Werke, Suphan, VI, 371 f.
[65] Friedrich Heinrich Jacobi's Werke, Leipzig 1825, VI, 523 f.

Wahrheit . . . das ist, . . . was Aurora der Bildsäule des Memnon ist, wenn sie dieser Licht und Sprache giebt.“

Auch im Schrifttum der deutschen Romantik und ihrer Zeitgenossen ist das Gleichnis nicht auf eine einzige Sinngebung festzulegen. Am wichtigsten sind wohl die beiden oben schon erwähnte Bedeutungsnuancen: die Memnonssäule einmal als metaphysisches Symbol und zweitens als Sinnbild des Künstlers.

Für diese erste Bedeutung sind G. H. Schuberts ‚Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft‘[66] charakteristisch. Die Memnonssäule wird bei ihm zur Hieroglyphe für die Sehnsucht des Menschen nach seiner ewigen Heimat. In ausführlicher Bildlichkeit spricht der Verfasser in einer für ihn und die Zeit bezeichnenden musikalischen Metaphorik von diesem Drang der Seele, die mit einer schwingenden Saite verglichen wird. *„Diese Saite war, wie eine geistige und lebendige Memnonssäule, ursprünglich blos für die Berührung und Einwirkung der Sonne von oben gemacht, deren Wort und Harmonien sie auf ihre Weise nachtönte . . . Nichts erfüllt . . . das Sehnen und natürliche Bedürfnis der Saite nach Bewegung und Schwingung so sehr und so eigentlich, als jene Töne, welche ihr der Sonnenstrahl von oben entlockt.“*

In demselben Sinne an späterer Stelle: *„Alle Töne, welche der inneren Memnonssäule entlockt werden, sind prophetischer Art, und tönen das Lied einer künftigen Welt über das Grab herauf; dein besseres Sehnen, o Mensch! und der Frieden, welcher in deinem Sehnen wohnt, sind das Wehen eines dir nicht mehr gar fernen Morgenrothes.“*

Die zweite Sinngebung, die der Romantik naheliegen mußte, war die Beziehung des Memnongleichnisses auf die Kunst. So schreibt Novalis, der sich das Stichwort *„Bildsäule des Memnon“* auch für die geplante Fortführung seiner ‚Lehrlinge zu Sais‘ notiert hatte, in den Fragmenten seiner Philosophischen Studien 1797:[67] *„Der Geist der Poesie ist das Morgenlicht, was die Statue des Memnons tönen macht.“* Und in verwandtem Sinne des Glaubens an die Macht der Kunst heißt es in Eichendorffs Roman ‚Ahnung und Gegenwart‘[68] vom Dichter: *„So besingt er die Welt, die, wie Memnons Bild, voll stummer Bedeutung, nur dann durch und durch erklingt, wenn*

[66] G. H. v. Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Neubearbeitete Auflage, Dresden 1818, S. 90 f., 103.

[67] Novalis, Werke, ed. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Leipzig 1928 (Meyers Klassiker), II, 295.

[68] Eichendorff, Ahnung und Gegenwart, 3. Kapitel, Werke, Krähe, II, 34.

sie die Aurora eines dichterischen Gemütes mit ihren verwandten Strahlen berührt.“

Das dichterisch großartigste Zeugnis für diese Auffassung ist Clemens Brentanos zweites Beethovengedicht,[69] das mit der Klage des zwischen Himmel und Hölle Schwankenden einsetzt:

„Also fleh' ich durch die Nacht, da fließen
Meine Klagen hin wie Feuerbronnen,
Die mit glühnden Meeren mich umschließen,
Doch inmitten hab' ich Grund gewonnen,
Rage hoch gleich rätselvollen Riesen,
Memnons Bild, des Morgens erste Sonnen,
Fragend ihren Strahl zur Stirn mir schießen,
Und den Traum, den Mitternacht gesponnen,
Üb ich tönend, den Tag zu grüßen.“

In unserem Zusammenhang geht es nur um den symbolischen Grundgehalt und seine Gestaltungsweise. Diese Verse sind ein sehr bezeichnendes Beispiel für die Bildphantasie des Dichters. Nicht nur das Spezifische des Motivs, das Ertönen der Statue bei Sonnenaufgang, dessen Verwendung bei einem der Musik geltenden Gedicht nahelag, wird benutzt, sondern auch andere Einzelheiten wie die in der Morgensonne erglühenden Wasserfluten zu Füßen des Standbilds, die dem Dichter zu *„Feuerbronnen“* und *„glühnden Meeren“* seiner Klagen werden, und vielleicht wird man selbst für das Grundthema der Zerrissenheit, der durchgehenden Antithetik von Himmel und Hölle, Tag und Nacht, Wasser und Feuer, eine symbolische Entsprechung in der Tatsache finden dürfen, daß die Memnonsstatue, durch ein Erdbeben geborsten, eben erst durch diesen Riß des Tönens fähig wurde. Man mag das Symbol im weiteren Sinne auf die Erlösungssehnsucht des Menschen im allgemeinen, oder, was ebenso möglich wäre, in engerer Bedeutung auf die Inspiration des Künstlers beziehen, in beiden Fällen werden alle Einzelheiten des Motivs vom Dichter sehr genau aufgenommen und zu einer Vision von seltener Kraft gestaltet.

Das Thema verklingt in der Lyrik der österreichischen Spätromantik bei Mayrhofer, dessen Verse von Schubert vertont wurden, und Ernst von Feuchtersleben. Für Mayrhofers weltflüchtigen Pessimismus ist die Memnonsstatue noch einmal Gleichnis für Einsamkeit und Lichtsehnsucht des Dichters, während Feuchtersleben das Symbol in allgemeinerem Sinne nimmt.

[69] Brentano, Gesammelte Werke, Amelung-Vietor, I, 140. Vgl. dazu meine Interpretation in dem von Benno von Wiese herausgegebenen Sammelwerk: Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte, Düsseldorf 1956, Bd. 2, S. 27 ff.

Auch in Theorie und Kunstübung der Landschaftsmalerei ist das romantische Streben nach einer Vereinigung von Licht und Klang eingegangen. Man wird zunächst wieder an Ph. O. Runge denken. In seinen Zeichnungen des ‚Morgens' und des ‚Abends' zeugen dafür die musizierenden Kinder. Sie sitzen, mit Blasinstrumenten wie Posaune, Trompete, Flöte und Waldhorn beschäftigt, auf dem vegetabilischen Rankenwerk dieser Bilder, so daß hier im eigentlichen Sinne das Licht zu tönen beginnt. Auch in seinem Bildentwurf ‚Die Quelle' will Runge nach seinem eigenen Bericht an Daniel[70] durch symbolische Andeutungen die Stimmen und Töne der Natur gleichsam mitmalen: „*jeder Ton kennt seine Blume und spielt um den Kelch und wiegt sich in den Ästen der Bäume, es muß einem so vorkommen, als wenn diese Steine die Finger der Nymphe wären, und sie spielt bloß mit dem Wasser und entlockte der Harfe diese muntern Töne.*"

Endlich könnte man in diesem Zusammenhang auch an Runges Gedanken zu einem Gesamtkunstwerk erinnern, bei denen es vor allem um die ‚Tageszeiten' ging, den Plan einer „*abstrakten malerischen phantastisch-musikalischen Dichtung mit Chören, einer Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen sollte.*"[70a] Diese Idee, die, wie man weiß, die ganze Romantik durchzieht, entspringt dem gleichen Verschmelzungsdrang wie die Vereinigung optischer und akustischer Eindrücke, und so dürfen wir hier eine gemeinsame Wurzel für Runges Kunst sehen.

In anderer Weise als Runge hat E. T. A. Hoffmann[71] den Gedanken einer Verschmelzung von Licht und Klang aufgenommen. In seiner Erzählung ‚Die Jesuiterkirche in G.' wird dem Maler Berthold von seinem Lehrer Philipp Hackert die Aufgabe gestellt, eine „Landschaft im Sonnenaufgang" zu malen, ein Thema also, das, seit langem beliebt, von der Romantik mit einem spezifischen Symbolgehalt erfüllt wurde. Während dieser Arbeit erlebt der Held seinen Durchbruch zur neuen Kunst, den Wandel von der alten Vedutenmalerei Hackerts mit ihrem „*bloßen genauen Abschreiben der Natur*" zur symbolischen Landschaftsmalerei der Romantik, und es ist in unserem Zusammenhang bezeichnend, daß diese Landschaft eine singende ist, zur Lichtthematik des Sonnenaufgangs tritt der Klang: „*Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimnis mit Flammenzügen in die Lüfte, aber die Hieroglyphenschrift war eine wun-*

[70] Runge, Brief vom 27. November 1802, FORSTHOFF S. 29.
[70a] FORSTHOFF S. 484.
[71] E. T. A. Hoffmann, Werke, ed. GEORG ELLINGER, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J. (erste Auflage), III, 113 f.

derherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer wie in lautem wonnigen Klingen sich regten und bewegten."

Diesen programmatischen Äußerungen reiht sich die Verbindung von Licht und Klang in den Landschaftsschilderungen der romantischen Dichtung an. Wir können auch hier nur einige Beispiele geben.

In Eichendorffs Dichtungen[72] beschränken sich solche Stellen, entsprechend der oben erwähnten Seltenheit ausführlicher Naturschilderungen, meist auf kürzere Stimmungsimpressionen. Gern verbindet sich bei ihm Gesang oder Waldhornmusik mit den Lichterscheinungen der Landschaft. So ist es z. B. im vierten Abschnitt des ‚Marmorbildes'. Die Sonne ist „*schon tief herabgesunken*", aus dem „*farbigen Duft*" der Ferne erklingen Waldhörner, „*bald näher, bald weit, gaben sie einander unablässig Antwort von den grünen Bergen.*" Auch in seiner Lieblingsvorstellung der singenden Natur verschmelzen optische und akustische Eindrücke: „*Es war ihr wie im Traume, als fingen die Blumen, Büsche und Wälder in der stillen Runde leise zu singen an, Johanniswürmchen zogen leuchtend um ihr Haupt, so sah sie mit tiefer tiefer Lust vom Berge über die mondbeschienene Gegend und in den weiten, gestirnten Himmel hinein*" (Dichter und ihre Gesellen, 10. Kapitel). – „*Er übersah einen weiten stillen Kreis von Hügeln, Gärten und Tälern, vom Monde klar beschienen. Auch da draußen war es überall in den Bäumen und Strömen noch wie im Verhallen und Nachhallen der vergangenen Lust, als sänge die ganze Gegend leise*" (Marmorbild). Hier sind auch die oben schon behandelten Lerchengedichte zu nennen, in denen die Vorstellung des Aufsteigens in das Morgenlicht, „*beglänzt die Brust*", mit der des Gesanges verschmilzt, so wie Justinus Kerner in den „Reiseschatten" die Lerche „*ein tönendes romantisches Licht*" nennt.

Auch Jean Paul liebt diese Verschmelzung der Sinneseindrücke in seinen Landschaften. Ein typisches Beispiel, das hier stellvertretend für manche andere stehen muß, findet sich in den ‚Flegeljahren'.[73] Es handelt sich um die Wiedererkennungsszene der beiden Brüder Walt und Vult, auf dem Herrenhuter Gottesacker, die auch gehaltlich einen Schwerpunkt der Dichtung bedeutet. In einer Abendlandschaft, die durch das leise mitschwingende Lieblingsthema von Tod und Unsterblichkeit hintergründig und gleichsam transparent wird, vereinigen sich die Lichtsymbolik von Abendrot und Sonnenuntergang und der Klang von Vults Flöte, deren Melodien

[72] Die folgenden Eichendorffzitate Werke, KRÄHE, III, 117, IV, 83, III, 100 f., vgl. auch II, 92.
[73] Jean Paul, Flegeljahre, 1. Bändchen, Nr. 13, Akademie-Ausgabe, 1. Abteilung, X, 76 f.

die Natur erfüllen, in die Ferne dringen und aus dem Lichte des sinkenden Gestirns als Echo zurückkehren. So erlebt Walts dichterisches Gemüt die von Glanz und Musik erfüllte Landschaft auf der Höhe *„zwischen der Morgen- und Abendgegend"*: *„Kehrt' er sich um, . . . so lagen und spielten die Töne wieder drüben auf den roten Höhen und zuckten in den vergoldeten Vögeln, die wie Aurorens Flocken umherschwammen, und weckten an einer düstern schlafenden Morgenwolke die lebendigen Blicke aufgehender Blitze auf. Vom Gewitter wandt' er sich wieder gegen das vielfarbige Sonnenland – ein Wehen von Osten trug die Töne – schwamm mit ihnen an die Sonne – auf den blühenden Abendwolken sang das kleine Echo, das liebliche Kind, die Spiele leise nach. – Die Lieder der Lerchen flogen gaukelnd dazwischen und störten nichts. – Itzt brannte und zitterte in zartem Umriß eine Obstallee durchsichtig und riesenhaft in der Abendglut – schwer und schlummernd schwamm die Sonne auf ihrem Meer – es zog sie hinunter – ihr goldner Heiligenschein glühte fort im leeren Blau – und die Echotöne schwebten und starben auf dem Glanz."*

Unter den Dichtern der Spätromantik hat vor allem Clemens Brentano, der Poet, der nach Nietzsches Wort am meisten Musik im Leibe hatte, diese Verschmelzung von Licht und Klang verwirklicht, und zwar besonders gern in seinen Mondscheinlandschaften. Einmal in seiner Lyrik – wir nennen als Beispiele nur ‚Der Spinnerin Lied' aus der ‚Chronika' und das ‚Wiegenlied' aus den ‚Rheinmärchen' – sodann immer wieder in der Prosadichtung.

Als Beispiel stehe zunächst eine zentrale Stelle des Romans ‚Godwi',[74] die Szene vor dem Jägerhause (1. Teil, 6. Kapitel). Der Saal mit seinen Wasserkünsten und die im Spiegel aufgefangene und dadurch zauberisch entwirklichte umgebende Landschaft erglühen in farbigem Licht, dazu treten Waldhornmusik und Gesang, und wenn es an einer Stelle heißt, daß die Töne *„wie Flammen an der Kuppel durch die grünen Wände hinaufliefen"*, so bezeugt auch diese Metaphorik die Bedeutung unserer Synästhesie.

Ähnlich ist es in der oben schon behandelten großen, kosmischen Mondscheinlandschaft der Rheinmärchen. Im magischen Licht des Mondes erhebt sich der Wechselgesang der Elemente und Kräfte der Natur, die als Personifikationen auftreten, der Ströme, der Frau Lureley und ihre Töchter: die ganze Dichtung wird zu einer riesenhaft geweiteten Kantate, in der Licht und Klang zur Einheit verbunden sind. Eine kleine Einzelstelle im

[74] Brentano, Godwi, Werke, AMELUNG-VIETOR, II, 316 ff.

weiteren Verlauf des Märchens bekräftigt den bewußten Kunstwillen des Dichters:[75] *„Die Frau Mondenschein, die ich mit ihren sieben Mägdlein in der Gruft gesehen, wandelte über die Wipfel der Bäume daher; die Zweige, die sie berührten, schimmerten mit silbernem Glanz, und die Nachtigallen begannen in den Büschen zu singen . . . Als aber die wunderbare Frau mit ihren Gespielen auf den Grashalmen und Blumenkelchen hinwandelte, erwachten die Heimchen und begannen ein süßes, vertrautes Geschrille; die Quellen murmelten traulich, und das Echo zitterte das träumende Lustgeräusch wider."*

Sehr zart und kunstvoll ist die Gestaltung dieser Vereinigung von Licht und Klang in der ‚Chronika eines fahrenden Schülers'.[76] Der im Hause ertönende Gesang der Mädchen und das begleitende Orgelspiel werden als Echo von dem in der Abendsonne erglühenden Straßburger Münster zurückgeworfen, so daß es ist, als entströme die Musik eben diesem Licht: *„Das währt nicht lang, da hörten wir gar herrlich auf der Orgel schlagen und mehrere klare Stimmen dazu singen . . . O, das war eine herrliche Musik, und sangen sie in Abwechselndem Liede fragend und antwortend, und dann fielen wieder die Stimmen zusammen in vereinter Gluth. Da wir stillstanden, hatten wir uns gen Abend gekehrt, und der Schein der Sonne gegen das Gewölk gab manche glühende Farbe, auch war es wunderbar zu schauen, dann die Sonne ging hinter dem Münster unter, und stand der hohe durchbrochene Thurm schwarz vor uns, und konnte man seinen Abriß von innen und außen vor dem feurigen Himmel erkennen. Und wenn die Wolken durch einander zogen und ihr Glanz sich vermischte zu höherem Purpur, fielen auch oft die klaren Stimmen der Sänger und die runden Tonfluthen der Orgel zusammen, und war es, als wenn der Gesang und der Farbenhimmel sich verständen und zusammenspielten."*

Am Ausgang der Romantik stehen in schon gewandelter Zeit die Dichtungen der Bettina von Arnim. In ihrem Buch, ‚Goethes Briefwechsel mit einem Kinde' (1835) schildert sie noch einmal eine Mondscheinlandschaft bei Kaub am Rhein,[77] die aus romantischer Tradition lebt. Wie in den Märchen des Bruders die Stimmen der Natur entbunden mit dem Lichterlebnis verschmelzen, so ertönt hier das Liebeslied des Schiffers im Kahne gleichsam als die singende Seele der *„im Mondlicht eingeschmolzenen"*

[75] Rheinmärchen, AMELUNG-VIETOR III, 166.

[76] Brentano: Die Chronika des fahrenden Schülers, Urfassung, ed. JOSEPH LEFFTZ, Leipzig 1923, S. 55 ff.

[77] Bettina, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, Sämtliche Werke, ed. WALDEMAR OEHLKE, Berlin 1920 ff., III, 228 f.

Rheinlandschaft, die seinen Gesang von allen Ufern *„träumerisch nachtönt“*.

Ebenso faßt das hymnische Lob des Lichtes als Jenseitssymbolik in Bettinas Briefbüchern[78] die Meinung der Romantiker nochmals zusammen: *„Licht! – Licht! – Was ist das? . . . Es erleuchtet die Unendlichkeit in die Ewigkeit hinein . . . Die offne Pforte, aus der die Schöpfungskraft niederwallt, ein voller unversiegbarer Strom! – Das Lichtelement, – der alles umfangende Schooß dessen, was der Geist begreift.“* – *„Geister sind Sonnen, die ineinander strahlen, – Licht nimmt Licht auf, – Licht sehnt sich nach Licht, – Licht geht über ins Licht, – Licht vergeht im Licht . . . Was sich nach Licht sehnt, ist nicht lichtlos, denn die Sehnsucht ist schon Licht, die Rose trägt das Licht in der Knospe verschlossen.“* – *„Der Geist der Erde will sich dem Licht vermählen, das Licht entwickelt die Zunkunft. Alles echte Erzeugnis ist Auffahren zum Himmel, ist Unsterblichwerden.“* –

Wir stehen am Ende unserer Betrachtungen, die, wie nochmals betont sei, das Thema nicht erschöpfen wollen und mancher Ergänzung bedürfen. Vor allem könnte man bei weiter gespanntem Rahmen die behandelten Erscheinungen der romantischen Dichtung stärker in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang der Goethezeit einordnen. So ließe sich z. B. vielleicht die Lichtthematik in der Geschichte der deutschen Südsehnsucht wiederfinden, besonders in der Entwicklung des Italienbildes, an dem Klassik und Romantik gleichen Anteil haben. Lichtsehnsucht der Nordländer ist eine Triebkraft für den Strom der Rompilger und Italienfahrer seit der Unrast der Völkerwanderungsjahre, die im klassisch-romantischen Zeitalter wieder durchbricht, und man würde vielleicht in Selbstzeugnissen und Dichtungen manchen Beweis dafür finden können. So übersetzt, um nur ein größtes Beispiel zu nennen, Goethe den griechischen Begriff der γαλήνη, der Meeresstille, der wörtlich das Weißglänzende bedeutet, in die bekannten Verse seines Nausikaa-Fragments,[79] einer Frucht seines Aufenthalts auf der seligen Phäakeninsel Sizilien:

„Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer,
Und duftend schwebt der Äther ohne Wolken.“

Von den großen Zeitgenossen der Romantiker wären in erster Linie Goethe und Hölderlin zu berücksichtigen, beide erforderten eine Sonderuntersuchung. Man weiß, wie stark das Thema des Lichtes Goethes Leben und Werk durchzieht, von der Geniezeit bis zur Farbenlehre und der Altersdichtung des Westöstlichen Divans, in der noch einmal Herderisches Gedankengut wiederzukehren scheint. Im Kosmos der Dichtung Hölderlins ist besonders der antike Begriff des Äthers zu nennen, der, aus der griechischen Naturphilosophie stammend, durch Wilhelm Heinse vermittelt, bei ihm zum tragenden religiösen Symbol wird, *„Seele der Welt“*, Inbegriff des Unendlichen, Jenseitigen und Allgegenwärtigen, zu dem alle Natur hinaufstrebt.

[78] Die folgenden Zitate Werke, ed. OEHLKE, I, 331, II, 588, 598 f.
[79] Goethe, Nausikaa, Jubiläums-Ausgabe, 15, 68.

Dennoch wird man sagen dürfen, daß Lichtthematik und Lichtsymbolik kaum einer dichterischen Strömung so wesensmäßig entsprechen und innerlich angehören wie der Romantik. So oft wir auch in der Folgezeit bis zur Gegenwart dieses Motiv in der Geschichte der deutschen Dichtung wiederfinden, an keiner Stelle wird es so wie hier zum symbolischen Ausdruck weltanschaulicher Grundhaltung, ihres Glaubens an die Verbundenheit des Erdenlebens mit einer jenseitigen Welt.